This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·

DU

THÉATRE DE SCHILLER.

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

F. BLANCHET,

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE,

PROFESSEUR DE RHÉTHORIQUE AU LYCÉE DE STRASBOURG.

«Schiller est, selon moi, le plus dramatique de «tous les poëtes allemands. Cependant, ses drames «ont besoin d'un commentaire, parce qu'ils ren- «ferment toujours quelque pensée profonde que «le poëte a voulu mettre en relief.»

(M. SAINT-MARC GIRARDIN, *Cours de littérature dramatique*, XXIX.)

STRASBOURG,

IMPRIMERIE DE G. SILBERMANN, PLACE SAINT-THOMAS, 3.

1855.

838
S3340
B64

762779 190

A MON ONCLE

M. J.-P. CHARPENTIER,

INSPECTEUR HONORAIRE DE L'ACADÉMIE DE PARIS,

Témoignage d'affection filiale et de reconnaissance.

F. BLANCHET.

DU

THÉATRE DE SCHILLER.

I.

De Schiller.

Notre intention n'est pas de présenter la biographie complète de Schiller : dépourvue de grands événements, son histoire n'est guère que celle de ses écrits; mais ils portent tellement l'empreinte de l'éducation, des opinions personnelles, du caractère de l'auteur, des circonstances qui les virent naître, que nous avons jugé utile, pour bien connaître Schiller dans ses œuvres, et particulièrement dans son théâtre, de dire quelques mots de l'homme, avant de parler de l'écrivain.

Fils d'un chirurgien militaire au service du Wurtemberg, Schiller entre à treize ans, par faveur spéciale du grand-duc, à l'école militaire de la Solitude, près de Stuttgart (1772); là, soumis à une discipline inflexible, il sent naître en lui pour la première fois le besoin de l'indépendance. Il lit Shakespeare, Gœthe, Rousseau; il embrasse avec ferveur les principes de la philosophie française, et compose à dix-sept ans sa première pièce, *les Brigands,* qu'il fait représenter pour ainsi dire furtivement sur le théâtre de Mannheim (1782). Le succès

décide sa vocation : il abandonne la médecine, quitte secrètement le régiment auquel il était attaché comme chirurgien, quitte sa patrie, sa famille, et part pour Mannheim, ou plutôt pour l'exil : car il savait que le grand-duc ne lui pardonnerait jamais la grave infraction qu'il venait de commettre à l'égard de la discipline militaire. Pendant plusieurs années, Schiller, fugitif comme son héros, supporta sans faiblir de rudes épreuves; mais son caractère, naturellement doux et confiant, aigri par l'infortune et les déceptions de tout genre, contracta une sorte de misanthropie dont la trace est visible dans les pièces qui suivirent immédiatement *les Brigands*, à savoir : *Fiesco, Intrigue et Amour* (1783), et *Don Carlos* (1784).

Ici finit la première époque de la vie de Schiller : c'en est aussi la plus agitée et la plus pénible. La publication de *Don Carlos* donna rang à son auteur à côté des grands poëtes dont l'Allemagne s'honorait, et Schiller trouva bientôt ce qui lui avait manqué jusqu'alors, le repos; le protecteur des lettres allemandes, le généreux duc de Saxe-Weimar, l'appela auprès de lui et lui offrit une chaire d'histoire à l'université d'Iéna. Schiller accepta et ouvrit son cours en 1789. Dès lors il semble renoncer au théâtre pour des études nouvelles : il compose ses deux grands ouvrages historiques, *l'Insurrection des Pays-Bas* et la *Guerre de trente ans;* en même temps il s'adonne à la philosophie, qui en Allemagne s'allie à tout; il commente la théorie de Kant sur le Beau dans une série de petits ouvrages fort remarquables, tels que les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*, le traité *sur la dignité et la grâce*, celui de la *poésie naïve et de la poésie sentimentale.* Il

se lie avec les écrivains les plus éminents de l'Allemagne, avec Gœthe, dont l'utile amitié contribua puissamment à lui faire abandonner ces analyses profondes mais subtiles, ces études abstraites, dans lesquelles son génie, après s'y être fortifié, aurait fini par se dessécher, et à le ramener des théories métaphysiques à la poésie. Après les *Xénies*, mordantes épigrammes dans lesquelles les deux poëtes, désormais rivaux de gloire, mais toujours unis, faisaient assaut d'esprit et de verve satirique aux dépens de bien des réputations usurpées, après les *Ballades*, gracieux tournoi par lequel ils semblaient célébrer leur triomphe, Schiller revint enfin aux travaux de sa jeunesse, reprit d'anciennes ébauches, et commença *Wallenstein* en 1797; cette œuvre immense ne fut achevée que deux ans après.

Délivré enfin des soucis domestiques, tranquille au moins et certain de l'avenir que son travail et sa persévérance lui avaient assuré, Schiller marchait d'un pas ferme dans la carrière qu'il s'était ouverte, et marquait chaque année par une œuvre nouvelle. Une tragédie, disait-il, doit être le fruit d'un été. *Marie Stuart* avait été achevée en moins d'un an et jouée en 1800; *la Pucelle d'Orléans* suivit en 1801, *la Fiancée de Messine* en 1802.

Schiller avait quitté Iéna pour venir se fixer, sur l'invitation du duc son bienfaiteur, à Weimar. Il retrouva à cette petite cour la plupart des hommes dont les écrits avaient illustré l'Allemagne : le savant Guillaume de Humboldt; Jean Paul Richter, l'original imitateur des humouristes anglais; Frédéric Schlégel, l'ingénieux critique; Herder, un des fondateurs de la philosophie de l'histoire; le vieux Wieland, avec lequel Schiller lut une

partie des auteurs grecs, enfin Gœthe lui-même. Schiller compléta par sa présence cette réunion glorieuse. C'est à Weimar qu'il composa *Guillaume Tell,* dont le sujet lui avait été suggéré par Gœthe; *Guillaume Tell* fut achevé en 1804.

Schiller jouissait alors de toute sa gloire. Ses dernières années sont une suite de triomphes. Dans un voyage à Dresde, en 1801, il fut l'objet d'une ovation qui rappelait les fêtes de l'ancienne Grèce; un peuple immense l'attendait à sa sortie du théâtre; on s'écarta respectueusement devant lui; les mères élevaient leurs enfants dans leurs bras pour le leur montrer. A Berlin, il vit représenter successivement tous ses chefs-d'œuvre par les plus célèbres acteurs de l'Allemagne, et notamment par ce fameux Iffland, acteur et poëte, qui, depuis *les Brigands,* lui avait constamment prêté son concours. Le prince Louis-Ferdinand l'admit à sa table; la jeune et belle reine Louise, qui devait, quelques années plus tard, réveiller le patriotisme allemand, voulut le voir. Il revint plein de joie à Weimar goûter en paix la récompense de ses longues fatigues. Il pouvait, avec un légitime orgueil, se vanter de la faveur des princes, qu'il n'avait pas briguée, et de celle des peuples, qu'il n'avait achetée par aucune lâche condescendance.

Mais déjà il touchait à sa fin. Attaqué d'une maladie aiguë, il travaillait encore dans les intervalles de repos que lui laissait la souffrance. Enfin il succomba au mois de janvier 1805, à l'âge de 45 ans. Son plus grand regret fut de ne pouvoir achever *Démétrius.*

Sa mort, qui coïncidait avec les premiers revers de l'Allemagne, fut pleurée comme un malheur public. Des éloges funèbres, des hymnes à sa louange furent

récités sur presque tous les théâtres de l'Allemagne. Gœthe, qu'on avait osé accuser d'une misérable et mesquine jalousie, fit représenter avec tout l'appareil antique une des plus belles compositions lyriques de son prétendu rival, *la Cloche;* à la fin de la cérémonie, quand la cloche sortit toute brillante de son enveloppe de terre, elle s'ouvrit et laissa voir le buste de Schiller; alors on récita cette élégie classique, composée par Gœthe comme un témoignage immortel de leur commune amitié. L'Allemagne entière applaudit à cette apothéose du plus national de tous ses poëtes.

II.

Du théâtre de Schiller.

Quand Schiller, dans sa prison de la Solitude, dévorait secrètement tous les livres qui avaient pu échapper à la surveillance de ses gardiens, la littérature allemande venait à peine de s'affranchir du joug de l'imitation étrangère, qui avait longtemps étouffé le génie national. La lutte avait été courte, mais vive; l'école de Gottsched, qui soutenait sans génie et sans goût les principes de la littérature française, ne put résister à la mordante critique de Lessing, surtout au moment où Klopstock et Wieland prouvaient aux Allemands, par des œuvres d'un caractère nouveau et d'un mérite incontestable, qu'ils pouvaient, eux aussi, aspirer à l'originalité. Cependant, comme s'il leur fallait encore des modèles, l'admiration que l'on avait prodiguée aux poëtes français et à leurs pâles imitateurs, se reporta bientôt tout entière et plus vive vers les poëtes anglais. Shakespeare excita, aussitôt qu'il fut connu, un enthousiasme inouï et universel; il plut autant par ses défauts que par ses beautés; il plut aux savants, aux poëtes, et fut compris du peuple même, avantage qui manquait aux chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Voltaire. En un mot, Shakespeare régna bientôt sans rival sur toutes les scènes allemandes.

Son influence fut d'autant plus grande que les Allemands avaient été jusque-là malheureux au théâtre. L'école de Gottsched n'avait produit aucune œuvre où

brillât un véritable talent. Quant aux critiques qui l'avaient détrônée, ils avaient mieux réussi à en signaler les défauts qu'à les remplacer par des beautés, et à donner des préceptes que des modèles. Qu'est-ce, en effet, que les pièces de Lessing, sinon des essais de drames qui viennent à l'appui de ses théories? Q'est-ce que *Nathan le sage,* la plus célèbre de toutes, qu'une dissertation philosophique? Gœthe, il est vrai, retrouva dans son *Gœtz de Berlichingen* quelque chose de la manière saisissante et naturelle de Shakespeare; aussi cette pièce frappa-t-elle vivement l'attention publique. Cependant l'auteur, emporté par sa verve facile et sa brillante imagination, s'y joue si légèrement de toutes les règles, il y prend de si grandes libertés, que *Gœtz de Berlichingen* ne pouvait passer pour une pièce parfaite, ni surtout favorable à l'imitation.

Tel était à peu près l'état du théâtre allemand, lorsque Schiller fit représenter ses *Brigands.* Cette pièce singulière, composée, comme nous l'avons vu, à la Solitude, écrite à la dérobée, la nuit, dans une espèce de fièvre, est l'image fidèle du désordre qui régnait dans l'esprit de l'auteur. Il avait déjà subi l'influence de la philosophie française, dont n'avaient pu le garder ni son éducation protestante, ni ses préjugés, ni même sa haine contre la France. Il doutait, ou plutôt il ne doutait déjà plus : car Schiller n'était pas un de ces esprits qui se reposent volontairement dans le doute. Le scepticisme railleur et léger de Voltaire le révoltait : mais les doctrines de Rousseau, ces déclamations contre les hommes et la société, jointes à une fastueuse philanthropie, avaient fait sur lui une impression profonde. Cette distinction subtile et dangereuse entre l'homme

primitif et l'homme civilisé, qui lui permettait de rejeter tout le mal sur les institutions humaines sans attaquer la grande idée de la Providence, répondait aux secrètes dispositions de son âme. Ces idées, qu'il recevait sans examen sérieux, l'attiraient tout en l'effrayant par leur hardiesse, et elles possédèrent son imagination jusqu'à ce qu'il pût les soumettre au contrôle du bon sens et de la raison, ce qui ne vint qu'assez tard. Elles se répandirent donc impétueusement dans ses premiers écrits. En un mot, ce fut une espèce de délire d'esprit qui donna naissance aux *Brigands* et aux pièces qui suivirent jusqu'à *Don Carlos* inclusivement; toutes trahissent une seule et même pensée, qui ne se modifie que légèrement: montrer la société humaine sous le jour le plus odieux, la représenter comme le despotisme et l'oppression organisés, et y opposer le tableau séduisant d'une société idéale, intention que le choix des sujets suffirait pour indiquer avec la plus grande clarté.

Pouvait-il mieux l'exprimer qu'en prenant pour héros de son premier drame une bande de brigands, et en prêtant à des hommes que la morale condamne et que la loi poursuit les hautes pensées, la noblesse d'âme, la générosité, le dévouement, enfin tous les traits des grands caractères et de la vertu? Dans *les Brigands*, tout est système, exposition et discussion de doctrines contraires; le scepticisme dogmatique n'est combattu que par l'enthousiasme, l'excès par l'excès. D'un côté, l'athée Franz discute avec le ciel, conteste à Dieu le droit de création, nie Dieu lui-même et prétend se refaire une conscience « à la nouvelle mode, » pour se mettre plus à l'aise avec les devoirs gênants de la na-

ture ; de l'autre, un nouvel enfant prodigue, exilé de la maison paternelle pour ses dérèglements, déclame dans une taverne contre les misères et les abus. Les principaux griefs de ce nouveau misanthrope contre l'humanité paraissent être le pédantisme, la bigoterie, l'incapacité et la servilité des petits, l'arrogance des grands, l'ingratitude, et surtout les sots commentaires et les mauvaises tragédies ; c'est pour ces graves motifs que Carl rompt en visière à tout le genre humain, et qu'il entreprend de le régénérer par le fer et la flamme. « Ah! « si l'esprit de Herrmann n'était pas encore refroidi « sous ses cendres! Donnez-moi une troupe de gaillards « comme moi, et je ferai de l'Allemagne une république « en comparaison de laquelle Rome et Sparte ne seront « que des couvents. » S'il faut prendre au sérieux cette emphatique exclamation, il ne s'agit de rien moins que de refaire l'œuvre des sept jours. Voilà le plan : il touche au ridicule à force d'extravagance ; aussi, conçu dans un moment d'ivresse, à peine reçoit-il un commencement d'exécution ; et ces ambitieuses fanfaronnades aboutissent à d'obscurs exploits contre quelques voyageurs dans les forêts de la Bohême. La disproportion entre le but et les moyens est évidente; premier essai d'un jeune homme qui ignore, qui dédaigne toutes les lois du théâtre, *les Brigands* sont à peine une pièce ; ils ne contiennent en réalité qu'une satire.

Ce qui le prouve, c'est le genre de succès qu'ils obtinrent. La pièce souleva dans toute l'Allemagne une polémique passionnée, mais dans laquelle on considéra beaucoup moins les beautés ou les défauts de l'œuvre en elle-même que sa signification philosophique. « Si « j'étais Dieu, » disait un petit prince, « je n'aurais pas

« créé un monde où j'eusse su que *les Brigands* dussent « être faits.» D'un autre côté, le héros du drame trouva des imitateurs chez quelques jeunes fous qui, d'après son exemple, déclarèrent la guerre à la société. L'Allemagne fut inondée d'une foule de pièces et de romans qui copièrent le type imaginé par le jeune élève de la Solitude; et, de même que *Gœtz de Berlichingen* avait été le père d'une génération de vaillants barons et de seigneurs féodaux bardés de fer, *les Brigands* donnèrent naissance à toute une famille de bandits généreux et de voleurs à grands sentiments. Ainsi Schiller obtenait tout d'un coup une célébrité immense, mais dangereuse; il devenait chef d'école et presque chef de parti, moins par le talent qui brillait dans cette première œuvre que par les idées dont il s'était fait l'interprète.

Dans *Fiesco,* il y a plus d'art; le fond en est plus solide, la forme plus régulière. Il n'y règne plus ce ton superbe du révolté qui ne demande, n'attend, ni ne promet de grâce ni de pitié; il ne s'agit plus d'un bouleversement général, mais d'un simple changement; et non plus dans la société humaine, mais dans la constitution politique, dans l'État; et même dans un certain État, spécifié et nommé, Gênes. La question est encore, il est vrai, tranchée par la force, mais par la force disciplinée et mise au service de l'intelligence et de l'adresse; nous passons de la violence sauvage à la violence civilisée, du brigandage à l'insurrection, des coups de main aux complots. Fiesco veut bien bouleverser sa patrie, mais non pas la mettre à feu et à sang. La liberté, qui ne s'était montrée que de loin et comme une furie, prend dans *Fiesco* les traits séduisants et austères de la république. Mais la terre est indigne

d'elle; ses plus fidèles amants, trop faibles et trop peu nombreux pour relever à eux seuls ses autels, ont eu recours à des mains profanes; ils se sont associé l'intérêt personnel, l'ambition et les vices, l'avarice de Sacco, la luxure de Calcagno; ils sont réduits à cacher leur véritable but, à s'unir, au moins pour un moment, avec leurs ennemis. La déesse indignée remonte dans les cieux, après avoir plané au-dessus du sol qu'elle effleure à peine de ses pieds.

Presque en même temps que *Fiesco*, Schiller avait écrit un peu précipitamment *Intrigue et Amour*, la plus faible sans contredit de toutes ses pièces. A plusieurs égards, *Intrigue et Amour* n'est que la reproduction du thème des *Brigands;* seulement l'auteur, laissant de côté les déclamations générales et vagues contre l'humanité, attaque des abus réels, quoique probablement éternels: suites fâcheuses de l'inégalité des fortunes, orgueil des puissants, servile complaisance des inférieurs, mauvaise foi des cours, indifférence et légèreté coupables dans les moyens pour parvenir; un ministre est traîné sur la scène; le prince lui-même est nommé. L'attaque, comme on le voit, devient de plus en plus circonscrite, et par là même les coups portent plus juste. A la corruption, à l'intrigue, Schiller oppose la pureté de l'amour primitif, désintéressé; à peu près comme Racine place Britannicus et Junie au milieu des horreurs de la cour de Néron; mais Racine, pour conserver l'unité d'impression, a pris soin d'adoucir les contrastes, de ménager les nuances, d'amener les transitions. Schiller, bien moins habile, transporte l'élégie au milieu des horreurs tragiques. Pour mieux accuser ce contraste, il choisit ses héros, ou plutôt ses victimes, aux deux extrémités

de l'échelle sociale, l'un fils de président et de ministre, l'autre fille d'un pauvre musicien. C'est le sujet de Nanine, mais, pour ainsi dire, pris à rebours; car, bien loin de montrer le préjugé vaincu, Schiller ne s'attache qu'à faire ressortir les défauts d'une organisation sociale dans laquelle le préjugé triomphe toujours de la raison et de la nature. Puisque l'amour des deux héros est pur et légitime, tout ce qui les sépare est faux et mauvais: telle est la conclusion nécessaire d'*Intrigue et Amour*.

Mais qu'est-ce qu'une conclusion qui n'aboutit en définitive qu'à une satire? Schiller a bien montré ce qui le choquait dans la société; il a fait ressortir avec amertume, avec passion, presque avec haine les contradictions et les vices qu'il a cru y apercevoir: il n'a pas dit ce qu'il voudrait y substituer. Il le dit enfin dans *Don Carlos*, qui, à ce titre, est la plus importante des pièces de la première période. L'histoire de cette pièce montre bien la marche des idées de l'auteur. Son sujet était arrêté dans son esprit avant même qu'il eût choisi un héros. Il voulait faire figurer dans le même tableau le despotisme et la liberté, mettre aux prises ces deux principes, et n'accorder la victoire au despotisme qu'en inspirant pour lui une profonde horreur. Il lui fallait de plus un héros sur la tête duquel pussent se réunir toutes les espérances de l'humanité. Il avait songé d'abord à Conradin; ensuite, il se décida pour Don Carlos, le fils de Philippe II, sans doute parce que ce prince est peu connu, et que le mystère qui enveloppe sa mort permettait au poëte d'en inventer les causes sans craindre les démentis de l'histoire.

Une autre circonstance à remarquer, c'est que Schiller ne destinait pas cette pièce à la représentation. Aussi

la première rédaction était-elle démesurément longue et pleine de dissertations philosophiques dans lesquelles l'auteur oublie évidemment à dessein ses personnages et son sujet. Une partie de ces passages furent supprimés à la représentation; mais il en reste encore assez pour retarder singulièrement la marche de l'action. Les modifications que Schiller introduisit dans son premier plan sont significatives. Il avait d'abord assigné le premier rôle, comme il semblait naturel, à Don Carlos, ce qui assurait une assez large place à la passion et au développement des caractères; à côté de Carlos, il plaçait un personnage inventé, le chevalier de Malte Posa, le camarade d'enfance, puis l'ami et le maître du jeune prince. Ce personnage secondaire était l'objet des secrètes préférences du poëte; Schiller donna à son rôle tant de développements que, quand la pièce fut achevée, Carlos était rejeté au second plan, et Posa seul attirait l'attention. Dès lors, l'action n'avait plus que peu d'importance, tout l'intérêt de la pièce reposait sur les doctrines philosophiques dont Posa était le hérault.

Ainsi, dans les quatre pièces que nous avons analysées, nous n'avons guère trouvé que cette seule idée, dont nous n'avons pas à discuter la justesse: c'est que la société est essentiellement mauvaise, et qu'il faudrait la renverser pour la refaire de la base au faîte. Incohérente, obscure, incomplète dans *les Brigands*, cette idée se coordonne, se précise, s'étend dans *Fiesco* et *Intrigue et amour*, et elle arrive dans *Don Carlos* au plus haut degré de clarté dont elle soit susceptible. Dans *les Brigands*, Schiller soulevait une foule de question hasardeuses; dans *Don Carlos*, il affiche hautement la prétention de les résoudre. Carl le bandit est

un niveleur; Posa l'enthousiaste est un philosophe, un législateur.

Schiller en était arrivé à ne voir autre chose dans une pièce de théâtre que l'idée, à y subordonner tout le reste, de sorte que, s'il eût persévéré dans cette voie, le théâtre n'eût plus été pour lui qu'une chaire de philosophie et de politique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'il ait semblé l'abandonner si facilement, à cette époque de sa vie, pour des études d'un genre très-différent. Cette interruption dans sa carrière dramatique lui fut même profitable. Dans l'espèce d'ivresse où il se trouvait après *Don Carlos,* qu'eût-il pu faire, sinon se répéter indéfiniment sous des formes peu variées? On ne renonce pas facilement à ce que l'on croit la vérité. De tels changements, pour un esprit convaincu, ne sont d'ordinaire que l'œuvre du temps. Or, onze ans séparent *Don Carlos* de *Wallenstein;* l'âge, l'expérience, qui fut pour Schiller une école pénible, la vie de famille, la connaissance de beaucoup d'hommes distingués, enfin ses propres réflexions et l'étude plus approfondie des littératures anciennes et modernes effacèrent peu à peu ses premières impressions et changèrent le cours de ses idées. Sans doute, il n'oublia jamais complétement les rêves de sa jeunesse: nous en retrouverons les traces jusque dans ses œuvres les plus parfaites; mais, à partir de *Wallenstein*, la philosophie ne le possède plus exclusivement; elle ne détermine plus d'avance les caractères des personnages et la marche de l'action; Schiller connaît maintenant l'histoire, à laquelle il demandera des peintures fidèles; il a médité sur la nature de la poésie, il sait que le théâtre a ses lois, qu'il respectera, ses limites, qu'il ne franchira plus.

Cependant, dans les pièces de la seconde période comme dans celles que nous avons examinées, sous les plus brillants développements se cachera toujours une pensée moitié philosophique et moitié politique; le poëte a beau la dissimuler, l'obscurcir à dessein, comme pour la dérober aux yeux des spectateurs: elle reste présente à son esprit, elle l'obsède; et quoiqu'il sache la voiler à propos pour laisser agir et parler les personnages, elle tient toujours dans son œuvre une telle place, que la négliger serait s'exposer à méconnaître le sens général du théâtre de Schiller. C'est donc elle que nous tâcherons de mettre en évidence, en commençant par *Wallenstein.*

Wallenstein est une grande étude sur une des époques les plus importantes de l'histoire moderne, sur celle que les Allemands appellent leur âge héroïque. Un camp, une cour militaire, des factions, des partis, des rivalités fomentées par le fanatisme religieux, par les passions, par les intérêts; au milieu et à la faveur de ce désordre, l'ambition d'un homme menaçant une puissance habituée à tenir le sceptre depuis des siècles: tel est le tableau qui se déroule à nos regards dans l'œuvre immense qui a pour sujet la conspiration de Wallenstein contre la maison d'Autriche. Mais ce n'est pas tout: il faut savoir si le poëte s'est borné à tracer une peinture brillante, ou s'il n'a pas prétendu en tirer quelque grave enseignement. Pour découvrir sa pensée secrète, cherchons d'abord, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, pour qui, dans la pièce, sont les sympathies de l'auteur.

Sont-elles pour l'Autriche, pour cette puissance impériale, qui ne triomphe que par un crime? Schiller se

serait-il pris d'une tendresse subite pour ce principe d'autorité, qu'il battait en brèche dans *les Brigands* et *Don Carlos?* L'empire est représenté dans *Wallenstein* par un Querstenberg, qui ne paraît que pour ordonner le meurtre du général, et par Octavio Piccolomini, qui l'exécute; or, il est évident que Schiller n'a pas fait une pièce à la gloire d'un traître et d'un assassin.

A-t-il pris parti pour Wallenstein, pour le général malheureux, pour la victime du despotisme, pour l'homme de génie que ses vastes projets entraînèrent dans leur chute? Mais Wallenstein était coupable, et l'auteur lui-même semble en convenir; mais le succès de sa rébellion n'aurait assuré que le triomphe de son orgueil, et quelque haute que fût son ambition, l'ambition d'un homme ne saurait inspirer l'auteur de *Don Carlos.*

Ainsi Schiller, tout en mettant les partis aux prises, reste indifférent à l'égard des personnes. Mais transportons-nous dans le camp; écoutons les propos de ces aventuriers que l'étoile de Wallenstein a fait accourir des provinces les plus éloignées. En se voyant réunis sous les ordres d'un seul chef, sous un seul drapeau, ils ont appris tout à coup le secret de leurs forces. «Remarquez-vous,» dit l'un d'eux, «comme nous «sommes venus les uns du nord, les autres du midi, «pour nous réunir tous ensemble en un seul corps? Ne «dirait-on pas que nous sommes tous nés d'une même «souche? Ne sommes-nous pas en présence de l'ennemi «comme une masse fondue d'un seul jet? Ne nous em-«boîtons-nous pas les uns dans les autres à un seul «geste, à un seul mot?» L'unité du commandement révèle à des soldats l'unité de l'armée, qu'ils maintien-

dront à tout prix, fût-ce par la révolte ouverte. Mais, à cette époque de l'histoire, l'armée, c'est déjà le peuple; l'unité militaire est donc le symbole de l'unité nationale, et la question qu'a devinée l'instinct grossier, mais sûr des soldats, qui s'agite entre Wallenstein et l'Autriche, se trouve ramenée à ces termes : l'Allemagne trouvera-t-elle enfin sous un chef de son choix cette unité politique à laquelle elle aspire? Wallenstein s'est fait le champion de la cause nationale; elle succombe entre ses mains, parce que Wallenstein, sans la trahir ouvertement, a renoncé, pour la poursuite de ses rêves ambitieux, à la gloire pure qui attendait le libérateur de l'Allemagne : mais c'est pour elle qu'il aurait dû combattre; et quand il meurt, quand il meurt coupable, le poëte n'a pas voulu faire pleurer sur le héros, mais sur les espérances de l'Allemagne trompées.

Ainsi le vrai sujet de cette pièce est l'idée de l'unité allemande, un moment personnifiée en Wallenstein et aussitôt évanouie par sa mort; idée chimérique sans doute, puisque tant de siècles ont été impuissants à la réaliser, mais belle, mais séduisante, surtout pour une imagination germanique. Elle ne suffit pas encore à Schiller, et c'est ici que nous allons voir reparaître le Schiller des premières années. L'unité nationale n'est rien pour lui, il rêve, comme dans *Don Carlos*, l'unité du monde dans la paix universelle, chimère sur chimère! « Oh! le beau jour, lorsqu'enfin le soldat rentre « dans la vie civile, dans l'humanité; que les étendards « se déploient joyeusement sur une longue file, et que « le tambour bat paisiblement la marche du retour! « quand tous les chapeaux, tous les casques se parent « de vertes branches, dernier butin enlevé aux champs! »

Qui soupire cette idylle au milieu du camp du fier Wallenstein? C'est un soldat, fils de soldat, le jeune Max Piccolomini; son rôle est court: il pourrait se retrancher sans que l'action en souffrît; c'est pourtant sur lui que se sont reportées toutes les complaisances de l'auteur. Schiller écrivait à Gœthe: « Je pourrais pres-« que dire que le sujet ne m'intéresse pas; je n'ai jamais « uni une telle froideur pour un sujet avec une telle ar-« deur pour le travail. Jusqu'à présent, je traite le ca-« ractère principal, aussi bien que ceux qui l'entourent, « avec l'amour désintéressé de l'artiste pour son œuvre; « je n'éprouve de sympathie particulière que pour un « personnage secondaire, le jeune Piccolomini; et le « tout y gagnera plutôt qu'il n'y perdra. » Ce favori du poëte, rélégué par lui au second plan, est le dernier rejeton des Carl et des Posa; ses ancêtres poétiques lui ont transmis leur ardeur vague et impatiente, leur fierté, leur dévouement à un principe abstrait. Mais il est seul: ses vœux pacifiques, que personne ne comprend ni n'écoute, se perdent dans le fracas des armes, dernière protestation du poëte contre un monde de fer, dont il retrace tristement la trop fidèle image.

Dans *Wallenstein*, deux principes étaient aux prises: la monarchie féodale, gardienne de l'ancien despotisme, de l'ancienne religion exclusive et intolérante, des vieux abus érigés par l'usage en droits et en priviléges, fondée sur l'asservissement du peuple et le morcellement du territoire; et, de l'autre côté, la monarchie moderne, rêvée par Wallenstein, ce pouvoir intelligent, régulier, national, dont l'établissement devait amener la suppression des servitudes du moyen âge et toutes les libertés à la suite de la liberté de conscience; ce

principe, imparfaitement représenté par Wallenstein, succombe, nous l'avons vu, parce que, s'il peut déjà disputer la victoire, il n'est pas encore assez fort pour s'emparer de l'autorité. Il l'emporte enfin dans *Marie Stuart*, avec Élisabeth.

Ici oublions pour un moment le caractère que Schiller, d'accord avec l'histoire, a prêté aux deux reines; oublions que Marie, jeune, belle, résignée, meurt innocente du crime dont on l'accuse; qu'Élisabeth, dure, hypocrite, vindicative, en ordonnant le meurtre de sa rivale, venge la blessure de sa vanité de femme. Assurément Marie inspire une pitié profonde; mais elle avoue des fautes passées dont ses malheurs présents sont la juste expiation; Élisabeth soulève l'indignation et la haine; mais on est bien contraint d'admirer la force toute virile de son génie. L'intérêt dramatique se concentre sur Marie, l'intérêt politique sur Élisabeth. L'une défend une cause perdue, celle du catholicisme; l'autre assure la victoire de la religion nouvelle. Le catholicisme a beau être sublime avec Melvil, le serviteur fidèle qui brave et trompe la vigilance des ennemis de la reine pour consoler ses derniers instants; il reste toujours, comme principe philosophique, inférieur au protestantisme, qui, avec Élisabeth et ses conseillers, se montre froid, perfidement implacable, subtil, égoïste, mais habile, fort, audacieux. C'est la lutte du cœur et de la raison transportée dans le domaine de la politique. Ainsi donc, même en versant des larmes sur les malheurs et la mort de Marie, Schiller n'oublie pas l'avenir que le triomphe de l'héroïne aurait compromis. La supériorité de la raison sur le sentiment est nettement établie, dogme fondamental de la religion de

l'avenir, dogme fécond, mais encore rude et grossier; il restera à le polir, à l'orner, à le réconcilier, s'il se peut, avec les affections douces, le sentiment et les larmes, avec les Muses et les Grâces; ce sera là l'objet et la matière d'un développement ultérieur.

Marie Stuart nous avait amenés au seuil des temps modernes: *la Pucelle d'Orléans,* par le choix du sujet, par le caractère de l'héroïne, par la place donnée au merveilleux, semble un retour au moyen âge. Le catholicisme, qui est encore, dans *Marie Stuart*, la religion de l'esclave et du tyran, s'est rangé du côté de la bonne cause, dont le champion n'est plus un philosophe sans rapport avec le monde réel, comme Posa, ni même un aventurier de génie, comme Wallenstein, mais un prince légitime, entouré de l'amour de ses sujets, et fort de la conscience de ses droits. Schiller a-t-il réellement reculé? A-t-il renoncé à éclaircir ce qui restait d'obscur dans sa pensée? Non; mais, en conservant ses formules, il en a modifié le sens. La lutte entre les deux églises est terminée avec Marie Stuart; à proprement parler, aucune des deux n'a remporté la victoire; elles se combattaient, parce qu'elles étaient toutes deux exclusives et intolérantes; et c'est pour cela qu'aux yeux de Schiller ni l'une ni l'autre n'est la religion véritable. Ce que doit être cette religion, il l'a dit dans *Don Carlos;* mais il a dû renoncer à l'exposer dans sa nudité, parce qu'il ne l'a pas rencontrée dans l'histoire; il déguise donc la pensée religieuse, abstraite et purement rationnelle, sous le voile d'une religion positive, qui, dès lors, n'en est plus que le symbole. Le catholicisme, qui marchait dans *Don Carlos* à l'asservissement de toutes les intelligences, sert, dans *la Pucelle d'Orléans,*

les intérêts de la liberté; il a renoncé aux conquêtes, il est devenu religion d'État, et, à ce titre, il entre comme élément nécessaire dans la constitution politique. Par une transformation analogue, le roi, cet être odieux des premières pièces, ce despote de *Don Carlos* et de *Marie Stuart,* l'oppresseur et l'ennemi naturel du peuple, s'identifie dans *la Pucelle* avec le peuple, dont il est le chef, le représentant et le symbole. « Dieu sauve « le roi! » Tel est le cri qui s'échappe de tous les cœurs à la nouvelle des désastres de la patrie. Il est pour les « paysans celui qui ne meurt jamais;... qui conduit les « serfs à la liberté;... qui soutient le faible et fait trem- « bler le méchant;... homme, et cependant ange exter- « minateur pour la terre ennemie.» Aucun de ces traits ne saurait s'appliquer au dauphin, qui oublie encore dans les plaisirs de Chinon et la France, et son trône, et ses devoirs; mais moins ils lui conviennent, mieux ils expriment cette idée toute moderne de la royauté légitime, héréditaire, immortelle, puissance tutélaire pour les petits, le peuple, redoutable pour les grands, la féodalité. Ainsi Schiller, loin d'avoir perdu de vue son idéal politique, a réuni les deux puissances qui jusqu'alors n'avaient paru chez lui que pour se combattre, l'Église et l'État; en même temps on voit paraître pour la première fois la nation, qui, sous les traits de Jeanne d'Arc, se sauve elle-même en sauvant la royauté et l'avenir.

La politique tient peu de place dans *la Fiancée de Messine.* Cependant on y remarque l'harmonie de ces principes, déjà indiquée dans *la Pucelle,* plus étroite et plus intime. Tout dissentiment religieux est oublié; la loi naturelle suffit à la morale; quant à la forme du

dogme, elle reste arbitraire, indifférente, et une tolérance banale unit dans un même symbole, singulier amalgame, les prières chrétiennes, des noms païens et des souvenirs mahométans. Ainsi élargie, la religion fait partie désormais des institutions, de l'état. La nation, qui s'est révélée dans *Wallenstein*, qui a combattu et vaincu dans *la Pucelle*, jouit de son triomphe dans *la Fiancée*. Mais l'indépendance nationale n'est que le premier pas vers la liberté. Les deux puissances qui, dans *la Pucelle*, se sont unies dans la personne du roi, l'autorité souveraine et la force populaire, commencent dans *la Fiancée* à se détacher l'une de l'autre. La souveraineté elle-même se divise : la famille qui l'exerce est déchirée par une haine implacable. Les princes sont encore honorés, craints et chéris; leurs sujets disent encore : « Nous combattons sur leurs champs de bataille; « celui-là n'est pas brave, ce n'est pas un homme d'hon- « neur, qui laisse insulter son prince; » mais leur sceptre redouté n'est plus qu'un brandon de discorde; leurs armes ensanglantent le pays qu'elles devraient protéger. Et le peuple, lassé de ces querelles funestes, commence à réfléchir : « Ne sont-elles pas à nous, ces moissons? « Ces ormes entrelacés de vignes ne sont-ils pas les en- « fants de notre soleil?... Pourquoi tirons-nous avec fu- « reur notre glaive pour une race étrangère? Elle n'a « aucun droit à ce sol. » Le peuple a raisonné; il sépare nettement sa cause de celle de ses maîtres; il ose leur dire en face : « Tu vois comment la haine mutuelle de tes « fils bouleverse cette ville... Tu es leur mère; vois donc « à calmer leurs sanglants démêlés. Que nous importent, « à nous, amis de la paix, les ressentiments de nos « maîtres? Devons-nous périr parce que tes fils se com-

« battent comme des furieux? Nous voulons prendre « nous-mêmes en main nos intérêts sans eux, et nous « donner à un autre maître qui aura la volonté et le pou- « voir de nous rendre heureux. » Le peuple désormais connaît sa force, ses droits; il est vrai qu'il ne songe pas encore à en user pour lui-même; sa plus grande hardiesse se réduit à un changement de dynastie; mais que ses maux s'accroissent, que le danger grandisse, que la nécessité presse, et le divorce entre le peuple et ses princes est consommé. Ce sera le contenu de *Guillaume Tell.*

Ce principe que Schiller poursuit laborieusement à travers les métamorphoses d'une pensée féconde et flexible, la liberté, se montre enfin sous sa dernière forme, dégagée de tous les nuages, dans l'éclat de son triomphe récent, et déjà prête pour l'avenir. Elle embrasse dans un même sentiment, dans une même foi toutes ces puissances que nous avons vues jusqu'ici agir isolément ou se combattre : la noblesse, qui, après quelques hésitations, revient avec Rudenz, à la voix de l'amour, se ranger sous la bannière du patriotisme, et qui salue avec le vieil Attinghauser mourant l'aurore des temps nouveaux; le peuple, au Rütli et sous ses cabanes; et cette autre classe, nouvellement et à peine détachée du peuple, avec lequel elle se confond encore par ses intérêts, mais dont elle se distingue par ses lumières, la bourgeoisie, riche, sage, encore patriotique, déjà raisonneuse. La liberté est le lien de tous ces hommes; elle les échauffe, elle les pousse au combat, elle les fait vaincre; ils vainquent, parce que la liberté n'est pas seulement pour eux, comme pour Carl et Posa, un attribut de la raison, un droit que l'on revendique, mais un sen-

timent, un besoin de tous les jours. Elle naît spontanément de la vie, des habitudes, des mœurs pures et simples d'un peuple neuf, qui n'est vertueux que parce qu'il est libre, qui est libre sans le savoir, et qui ne s'en aperçoit que quand on veut l'asservir. Enfin, ce n'est pas une face incomplète de la liberté, purement nationale, comme dans *Wallenstein* et *la Pucelle d'Orléans*, ou religieuse, comme dans *Marie Stuart*, ou civile, comme dans *la Fiancée de Messine;* la liberté pour laquelle combattent les Suisses comprend tout, la paisible jouissance de leurs montagnes, de leur dignité, de leurs vertus. La liberté des Suisses, quoique toute moderne, ressemble à la déesse antique, au visage calme et serein, aux traits majestueux, à la taille imposante; son regard perçant plonge dans l'avenir, qu'elle regarde en souriant.

Nous avons suivi les transformations de la pensée de Schiller, sans tenir compte de la forme dramatique, qui va maintenant nous occuper. Avant de passer à cette seconde partie de notre travail, nous distribuerons les pièces de Schiller, d'après ce que nous en connaissons jusqu'à présent, en trois classes:

La première comprendra celles où règne à peu près exclusivement la philosophie; ce sont celles de la jeunesse de l'auteur: *les Brigands, Fiesco, Intrigue et Amour, Don Carlos.*

Dans la seconde, nous placerons les pièces qui présentent une étude approfondie et consciencieuse de l'histoire: *Wallenstein* et *Marie Stuart.*

Dans la troisième, celles où l'auteur, par certains procédés de l'art que nous aurons à étudier, laissant de côté

et l'histoire et la réalité, a créé des types, a idéalisé : *la Pucelle d'Orléans* et *la Fiancée de Messine.*

Nous réservons une place à part pour *Guillaume Tell,* qui présente l'alliance la plus heureuse de ces trois principes : la philosophie, l'histoire et l'art; et nous allons voir jusqu'à quel point chacun d'eux a contribué ou nui à l'effet dramatique.

III.

De la philosophie, de l'histoire, de l'art, comme principes d'intérêt dramatique dans le théâtre de Schiller.

1° DE LA PHILOSOPHIE.

C'est, avons-nous dit, dans Don Carlos que les opinions philosophiques de Schiller prennent une certaine consistance. Pour Schiller, la philosophie est une religion; il pressent, il hâte de ses vœux son avénement, qu'il croyait peut-être prochain. Le dogme principal, unique de cette religion sans culte et sans mystères, est le pur amour, dont il fait une vertu, et la première de toutes; source des dévouements héroïques, de l'abnégation, du désintéressement, l'amour règne sur les nobles âmes, les sanctifie, les élève. Dans un petit ouvrage qui date à peu près de l'époque de Don Carlos, les *Lettres philosophiques*, l'amour apparaît comme le dernier terme de la sagesse humaine, ou pour emprunter l'expression de l'auteur lui-même, de la théosophie: « L'amour, y est-il dit, le plus beau phénomène de la « nature sensible, l'aimant le plus fort du monde intel- « lectuel, la source du sentiment religieux et des plus « hautes vertus, l'amour est le reflet de cette force uni- « que, l'idée; c'est l'attrait de la perfection, fondé sur « un échange momentané de personnalités, sur une « transformation d'individus.

« Quand je hais, je me prive de quelque chose; quand

« j'aime, je m'enrichis de ce que j'aime. Pardonner, « c'est rentrer dans sa propriété; la misanthropie est « un suicide prolongé; l'égoïsme est la plus grande mi- « sère d'un être créé.

« Je l'avoue franchement: je crois à la réalité d'un « amour désintéressé. Je suis perdu s'il n'existe pas; je « renonce à Dieu, à l'immortalité, à la vertu; je n'ai « plus de preuves à l'appui de mes espérances, si je « cesse de croire à l'amour. Un esprit qui n'aime que « lui-même est un atome qui nage dans une immensité « vide. »

L'amour ainsi compris non-seulement forme un lien entre toutes les nobles âmes, mais il les pousse à combattre, à mourir pour la cause sacrée du genre humain et de son indépendance. En attendent l'affranchissement des nations, ces apôtres de l'avenir vivent dans le monde de leurs chimères; ils se créent une morale, une vertu nouvelle, qui, fière et contente d'elle-même, dédaigne et brave les croyances vulgaires, aspire aux épreuves de la lutte pour se déployer dans tout son éclat, et ne reconnaît d'autre devoir que celui du martyre. L'humanité est l'idole à laquelle ils sacrifient tout le reste. En elle un jour doivent se confondre et s'effacer les différences, les antagonismes, les contradictions qu'une éducation mal dirigée a trop longtemps entretenus entre les habitants d'un même globe; en elle s'établira la fraternité universelle, loi nouvelle qui absorbera les innombrables variétés des codes particuliers dans le droit commun de la justice et de la liberté. Ce système, on le voit, se rapproche beaucoup des idées que la philosophie française avait répandues en Europe. L'ardeur avec laquelle Schiller

les reçut, l'empêcha de voir combien elles étaient incompatibles avec l'expression dramatique, contraires aux lois du théâtre et aux exemples des maîtres de la scène. D'ailleurs, qu'étaient alors pour lui les préceptes et les traditions, lui qui prétendait régénérer l'art et la littérature aussi bien que la religion et la société ? Telle était en effet la modeste entreprise que le jeune étudiant de la Solitude n'avait pas crue au-dessus de sa force. L'expérience des autres est pour lui sans valeur; tous ne se sont-ils pas trompés avant lui ? Il ne regarde, il ne veut qu'un modèle, la nature!

Mais, pour copier la nature, encore faudrait-il la connaître, et à cette époque de sa vie, Schiller ne connaissait rien ou presque rien ni du monde, ni des hommes; de plus, les étranges idées qu'il s'était faites de la société jetaient devant ses yeux comme un voile qui prêtait à la réalité même les formes capricieuses créées par son imagination. C'est ainsi qu'il observe: ensuite il généralise ses rapides et superficielles observations, il les transforme en vérités incontestables; tout ce qui le blesse ou l'attire, tout ce qui lui inspire de la haine ou de l'affection, du mépris ou de l'estime, de la colère ou de la sympathie, il en forme des types auxquels il attribue arbitrairement ou toutes les qualités ou tous les vices. Il vit au milieu de ces êtres abstraits, il prend parti, il se passionne pour ou contre ses personnages; il a ses favoris, pour lesquels il réserve exclusivement ses couleurs les plus brillantes, tandis qu'il ne voit dans les autres que des monstres, contre lesquels il épuise les expressions de la haine et de la satire.

A l'en croire, la société ne se compose que d'êtres

méchants, corrompus et nuisibles. Franz l'athée, Doria l'usurpateur, le Président fourbe et meurtrier, Philippe II, sont les variétés d'un même type, celui de la tyrannie. Dans *les Brigands,* la tyrannie est brutale, matérielle; ce n'est que le plaisir d'opprimer, sans but ni utilité. « Caresser, flatter, » s'écrie Franz en prenant possession de l'héritage de son père, « n'est pas mon « fait : je veux labourer vos flancs avec mes éperons et « vous déchirer à coups de fouet. Vous sentirez que je « suis votre maître! » Philippe II, et ce changement de ton indique déjà un progrès remarquable, agit en vue d'un principe, celui de l'autorité absolue, dont il s'est constitué le champion. Et néanmoins Philippe ne saurait épuiser complétement l'idée de la tyrannie; car il a ses moments de défaillance, des retours de nature, pendant lesquels il lui arrive de douter de lui-même et de son principe. Au-dessus du despotisme politique, Schiller a placé le despotisme religieux, au-dessus du roi, le prêtre, au-dessus de Philippe II, le grand-inquisiteur. Celui-là n'hésite pas, n'a pas de faiblesse; le feu des passions est éteint dans ce cœur de quatre-vingt-dix ans. Il ordonne froidement à un père de faire tomber la tête de son fils, au nom de Dieu et de l'Église. « Pour « qui donc aurai-je amassé? » demande le malheureux père; « pour les vers plutôt que pour la liberté! » répond le cardinal. Toutes les haines de Schiller se résument dans ce mot; l'oppression du corps et de la pensée est le terme fatal auquel arrive, d'après lui, tout gouvernement institué par notre société, tout caractère façonné par elle. Par conséquent, plus on s'en écarte, plus on se rapproche du bon, du beau, de la raison; l'état n'est qu'une vaste association d'oppresseurs, gouvernée par

quelques maîtres qui maintiennent dans leur dépendance des millions d'esclaves : la liberté de la nature peut seule assurer aux nobles instincts, aux penchants généreux leur large et paisible développement. Cette liberté, Carl la conquiert et la garde par la violence; Posa sait la trouver en lui-même. Posa le sage est le type du citoyen, le plus haut caractère que puisse former la république imaginaire de l'avenir : le poëte s'est complu à l'orner de toutes les vertus; il n'a oublié qu'une chose, c'est d'en faire un homme. Posa ne tient à rien dans ce monde; il n'a pas de patrie, quoique Espagnol; pas d'état, quoique chevalier de Malte; pas de place dans la société, quoique marquis. Enfant, il pratique déjà les vertus républicaines; il repousse les avances de Carlos, enfant comme lui, avec cette méfiance et cette raideur qui plus tard lui feront refuser les offres de Philippe II. Dans le feu de la jeunesse, il déploie les qualités d'un sage et d'un héros, valeur, prudence, sérieux. Il n'a pas une faiblesse, pas même celle de l'amitié; car don Carlos, pour lequel il se sacrifie, n'est pourtant entre ses mains qu'un instrument. Quoiqu'il s'échauffe en peignant à Philippe II le bonheur dont il se prive en refusant la liberté à ses peuples, rien ne laisse soupçonner qu'il puisse jamais ressentir l'atteinte des passions : il semble quelquefois en délire, mais il est parfait, d'une perfection philosophique, raide et fausse, également contraire à la nature et à l'intérêt dramatique.

D'après Posa on peut juger de ce que sont ces personnages produits par une pensée philosophique : car ils se ressemblent tous. L'intelligence est tout chez eux, le cœur presque rien, non pas même chez ceux que

leur sexe disposerait de préférence aux vives émotions et aux sentiments tendres. Les femmes rivalisent avec les hommes de dévouement aux intérêts de l'humanité. Amalia médit volontiers des rois et des reines et foule aux pieds ses parures pour être digne de son amant, maudit et malheureux; Léonor, qui a souhaité d'épouser Fiesco parce qu'elle pressentait en lui le libérateur de sa patrie, plaide devant son mari la cause de la république et s'écrie fièrement: « Je suis Porcia! » La fille d'un pauvre musicien donne à une grande dame, qui lui parle avec bienveillance, des leçons de fierté et d'indépendance; la reine d'Espagne, Élisabeth, consent à ranimer un amour qu'elle devrait étouffer à jamais pour pousser son amant, son beau-fils. à la révolte contre son père, au nom de la liberté de pensée. Tant que Schiller resta sous l'empire de l'esprit de système, il ne put réussir dans la peinture des caractères. Il supprime sans s'en apercevoir tout un côté de la nature humaine, le plus vaste, le plus varié en aspects, le plus riche. Il faut des idées pour l'intelligence, mais des passions et des sentiments pour le cœur. Aussi, dans les quatre pièces que nous étudions, n'y a-t-il que le grand-inquisiteur qui soit dans son rôle, parce qu'il est le seul chez lequel la passion, profonde, mais calme, réfléchie et froide, parte en effet de la tête plutôt que du cœur. Les autres personnages, abstractions réalisées, ne deviennent jamais intéressants que lorsqu'ils oublient leur origine métaphysique; quand l'athée Franz, poursuivi par l'image terrible du jugement dernier, se lève au milieu de la nuit pour prouver à son chapelain qu'il n'y a ni Dieu ni conscience, quand, surpris par la troupe des brigands, au milieu de son palais en feu, il veut en vain

prier et ne trouve que des blasphèmes, sa terreur devant la mort est effrayante, parce qu'il voit en ce moment s'écrouler tout son échafaudage de sophismes; Philippe II touche quand, sous le despote, paraît l'homme dans son isolement et sa faiblesse réelle; tandis que Posa, malgré ses perfections, n'intéresse que par la sympathie que peuvent inspirer ses théories; et cet intérêt, uniquement spéculatif, n'est pas celui que l'on cherche au théâtre.

Si, emporté par sa fougue, Schiller échoue dans la peinture des caractères, comment pourrait-il réussir dans la partie de l'art qui demande le plus de souplesse et d'expérience, dans la peinture des passions? Il les exagère; il les peint violentes, extrêmes, et en même temps raisonneuses. Dans *Intrigue et Amour*, Ferdinand est contraint de choisir entre son père et sa maîtresse : situation commune, mais toujours pathétique; chez Sophocle, en pareille circonstance, plutôt que de trahir l'un ou l'autre, Hémon se tue; chez Corneille, Rodrigue se sacrifie; et ce spectacle excite une émotion profonde en même temps qu'il éveille une idée morale. Chez Schiller, le jeune homme, tout plein de sa supériorité sur un père qu'il sait criminel et méprisable, lui résiste ouvertement, et va jusqu'à la menace : « Pas de préci-« pitation, mon père, si vous vous aimez vous-même, « pas de violence! Il y a une place dans mon cœur où « le nom de père ne s'est pas encore fait entendre; ne « poussez pas jusque-là. » Cette menace, il l'exécute; il finit par révéler au prince les crimes secrets de son père. Remarquons bien qu'il ne s'agit pas ici d'un mouvement de colère ou de désespoir, de Phèdre accusant Hippolyte, d'Hermione ordonnant le meurtre de Pyrrhus. Ces

emportements momentanés trouvent leur excuse et presque leur justification dans la passion qui les a causés, leur expiation dans le repentir qui les suit. Mais ici un jeune homme bien né, capable des actions les plus généreuses, des dévouements les plus héroïques, va de sang-froid, presque par principe, commettre un parricide.

Cette exagération et cette dépravation des sentiments les plus simples est la conséquence du principe adopté par Schiller à la fois pour fondement de sa philosophie et de son système dramatique : la souveraineté de la raison; principe appliqué différemment, mais également revendiqué par tous ses personnages. C'est toujours au nom de la raison, interprétée à leur manière, que les héros de Schiller commettent les actes les plus condamnables. Ils ne reconnaissent pas d'autre puissance légitime au monde; ils foulent aux pieds, comme des préjugés, usages, traditions, foi soumise et docile. Dans leur indépendance hautaine, ils n'acceptent pas sans examen même les sentiments naturels. Chacun les discute, chacun les traite à son point de vue; quand la tendre Amalia dit à son oncle, le vieux Moor : « Je vous « pardonne! » ce mot ne prouve-t-il pas qu'elle s'est cru, elle aussi, le droit de mettre en question le degré d'affection qu'elle doit à son oncle? Ce prestige, ce charme que la nature a répandu autour des noms de père et de fils, de frère et de sœur, d'époux et d'épouse, la déférence à l'autorité paternelle, le respect des cheveux blancs, cette douce et grave intimité, ces sympathies mystérieuses qu'elle a établies entre les sexes et les âges pour unir invinciblement les membres d'une même famille, toutes ces relations délicates, soumises

à l'analyse, s'affaiblissent ou changent de caractère. L'égalité produit l'isolement. En effet, dans les pièces que nous examinons, ces liens existent à peine. L'autorité paternelle, dégradée par la faiblesse du vieux Moor, avilie dans la personne odieuse du Président, ne se relève dans celle de Philippe II que pour se confondre avec le despotisme. Nulle part ne se laisse deviner l'éducation maternelle. Élevés en dehors des bienfaisantes influences du foyer domestique, ces étranges personnages grandissent, se développent seuls et ne relèvent que d'eux-mêmes. Dans les premières pièces de Schiller, la famille n'existe pas.

Ce même esprit systématique, nous le retrouvons dans la conduite de l'action, dans la mise en scène, dans le style; il se trahit partout par un penchant à marquer fortement les contrastes, à exagérer l'effet dramatique; cette opposition générale entre la société réelle et la société imaginaire, entre le mal et le bien, devient pour Schiller l'origine d'une antithèse qui s'étend aux moindres circonstances de l'action. Il en sort quelquefois des rapprochements intéressants, des situations pathétiques. Carl le brigand a voulu revoir le château de ses ancêtres; il arrive secrètement, le soir; il contemple ces tours, ce jardin, témoins de l'innocence de ses premières années; il se souvient avec tristesse de ces jours heureux où il n'aurait pas pu dormir s'il s'était couché sans faire sa prière; idée simple et touchante, contraste naturel et moral. Mais plus souvent Schiller vise à l'effet dramatique par des moyens plus recherchés. Il ne nous serait que trop facile de trouver dans les œuvres imparfaites de sa jeunesse, et particulièrement dans *Fiesco* et *Intrigue et amour,* la preuve que Schiller pre-

nait encore souvent la déclamation pour la force, la subtilité pour l'esprit, l'emphase pour la grandeur. Ce n'est pas le juger trop sévèrement que de lui refuser jusqu'à présent le sentiment délicat de la simplicité. Il lui manquait, il lui manquera encore longtemps deux qualités précieuses : le sang-froid, qui permet d'observer avec impartialité et de juger sans passion; la mesure dans l'expression de ses pensées et de ses sentiments.

Son style, quoique énergique et brillant, n'est pas toujours approprié au langage de la scène et au caractère des personnages. De choquantes inégalités révèlent trop souvent les tâtonnements du poëte pour arriver à la justesse et à la vérité. Dans ses moments d'enthousiasme, dominé par son imagination, emporté par une ardeur lyrique, il oublie et l'action et les spectateurs pour entonner un dithyrambe. D'autres fois il tombe dans l'excès contraire; plein de mépris pour des convenances où il ne voit que la tyrannie de l'usage, il brave, par nn cynisme affecté, les lois même de la pudeur; il descend jusqu'au trivial; il heurte, par des images à peine supportables, par des termes empruntés à la médecine, les habitudes de délicatesse et de goût qui sont celles de la bonne société. Quand on entend Franz attribuer à des causes purement physiques l'origine des plus saintes affections pour les traiter ensuite de préjugés, quand on le voit demander à la physiologie les moyens de détruire, par des secousses répétées et violentes, l'organisation déjà ébranlée et débile de son père, on prendrait volontiers Schiller pour le poëte du matérialisme. Certes, il n'en est rien; mais il s'abusait sur la nature de la poésie; faute de con-

naître les bornes de son empire, il le croyait illimité. Il ne savait pas que l'émotion littéraire ne comporte, pour ainsi dire, qu'une certaine intensité, au delà de laquelle vient aussitôt la fatigue, le dégoût ou l'horreur. Tandis qu'il croit poursuivre l'analyse d'une passion jusque dans les plus profonds replis du cœur, il arrive, sans s'en douter, à ce point délicat où le domaine de l'âme et celui du corps se rencontrent et se confondent, où le jeu des muscles se substitue au mouvement des passions, et la sensation au sentiment. Alors, pour être allé trop loin, le poëte rencontre une difficulté insurmontable; car il est un certain degré dans la douleur, dans la passion, pour lequel la langue ne fournit plus d'expressions, et que la poésie doit renoncer à rendre si elle veut conserver sa dignité. Ce sont des spectacles hideux que celui du vieux Moor qui s'arrache les cheveux, qui se déchire le visage avec ses ongles en bégayant de désespoir; de Franz qui se débat convulsivement en présence de la mort; et si Fiesco, dans le paroxysme de la douleur, après avoir tué sa femme sans la connaître, veut égaler par la parole la grandeur de ses regrets, cette lutte contre l'impossible ne produit que de froides hyperboles et des images emphatiquement fausses, comme celle-ci : « Si j'avais le monde « entre mes dents, je le défigurerais de telle sorte que « toute la nature ressemblerait à ma douleur. »

C'est donc à la déclamation qu'aboutit cette grande réforme que Schiller avait annoncée avec un certain fracas. Il voulait, disait-il, sortir « des palissades étroites « d'Aristote et de Batteux; » il en sortit, mais pour tomber sur des écueils signalés avant lui par de nombreux naufrages, ceux du faux goût et de l'exagération. Il

voulait peindre l'homme primitif, tel qu'il se le figurait, débarrassé de tous ces accessoires dont le surcharge la civilisation; nous avons vu comment Carl et Posa sont dans la simple nature. Il voulait enfin consommer l'alliance de la philosophie et de la poésie: l'exemple de son siècle, de ce Voltaire qu'il dédaignait, de Lessing lui-même, était là pour lui apprendre cette vieille vérité, que le théâtre vit de passion et non de tirades philosophiques. Il crut échapper aux dangers de la déclamation en transportant la philosophie au centre même de ses drames; il ne voyait pas que c'était le meilleur moyen de faire mourir tout intérêt. La philosophie inspire, en effet, tout chez lui, sujets, personnages, situations; mais ses sujets sont peu variés, ses personnages souvent peu vraisemblables. Le poëte, toujours en scène sous différents noms, efface ses héros et ne nous offre plus, à la place du jeu des passions et des sentiments, que les pénibles efforts de la pensée. Plus de vie, plus de mouvement, si ce n'est une vie et un mouvement factices. semblables à ces résurrections apparentes que la science moderne obtient pour quelques moments; aussitôt que l'instrument s'arrête, que la main du poëte se retire, le corps retombe dans la mort, le drame dans l'immobilité.

Cependant Schiller retira de son commerce avec la philosophie ces qualités solides que développe et mûrit la réflexion, et qui règlent l'essor de l'imagination quand elles ne l'arrêtent pas : le sérieux, l'élévation, l'esprit de suite et de méthode, l'habitude de chercher, en toutes choses et même dans la poésie, un but moral, enfin un suprême dédain pour ce qui est bas et vulgaire. Ce sont là des conquêtes précieuses que Schiller n'a-

bandonnera plus. Pendant les onze années qu'il consacra à la méditation et à l'étude, son génie s'est assoupli, son goût formé, son jugement rectifié, son coup d'œil étendu et assuré. Ainsi s'accomplit peu à peu une heureuse transformation dont la marque éclatante se trouve dans les pièces historiques, où nous allons le suivre.

2° DE L'HISTOIRE.

Nous avons dit qu'il ne renonça jamais complétement aux rêves de sa jeunesse, qu'il ne perdit jamais de vue cet idéal de perfection sociale que la philosophie indique à l'humanité; il lui fit seulement subir les modifications qu'il jugea nécessaires non-seulement pour le rendre acceptable et clair, mais pour l'approprier, autant qu'il était possible, aux exigences de la scène. Il avait écrit dans son *Traité du naïf et du sentimental :* « Le poëte tragique doit se garder du raisonnement et toujours intéresser le cœur. » Convaincu par sa propre expérience que la spéculation pure ne peut convenir à un genre de poésie qui ne vit que d'action et de mouvement, il chercha pour cet idéal abstrait une forme sensible, attachante, en un mot, véritablement dramatique, et c'est à l'histoire qu'il la demande. Ce changement est considérable; cependant Schiller n'étudia pas seulement l'histoire en poëte, en artiste, mais en philosophe; le poëte y voit de grands événements, des révolutions, des caractères fortement marqués, enfin toute la tragédie humaine; le philosophe voudrait en pénétrer l'esprit, en tirer une conclusion morale, un enseignement, des exemples à l'appui de certains principes. Schiller disait aux étudiants de l'u-

niversité d'Iéna, en ouvrant son cours : « Tous les siècles « qui nous ont précédés, sans le savoir et sans se pro- « poser ce but, ont préparé le nôtre. Tous les trésors « que l'étude et le génie, que l'intelligence et l'expé- « rience ont accumulés pendant une longue période, « sont à nous. Vous apprendrez de l'histoire à apprécier « les biens pour lesquels l'habitude et la possession in- « contestée suppriment facilement la reconnaissance ; « biens précieux auxquels est attaché encore le sang « des plus nobles et des meilleurs qui aient jamais com- « battu par de rudes labeurs pendant tant de généra- « tions ! Et lequel d'entre vous, doué d'un esprit droit « et d'un cœur généreux, pourrait se sentir lié par cette « haute obligation sans que s'allume en lui le secret « désir d'acquitter envers la race future la dette qu'il « ne peut plus payer au siècle passé ? » Ces nobles paroles contiennent la substance des nouvelles théories de Schiller ; il ne voit, il n'étudie dans l'histoire qu'un seul personnage, l'humanité ; de sorte que l'histoire n'est pas pour lui une galerie de tableaux dont il examine tantôt un détail, et que tantôt il embrasse d'un coup d'œil ; il prend une époque, une nation, mais il songe à tous les siècles, à tous les peuples ; il trace un caractère, mais il lui attribue volontiers une grande généralité ; ses personnages sont toujours des types, mais ces types cette fois sont pris dans la nature, parce qu'ils sont pris dans l'histoire.

Il en est un qui doit jouer, dans les tragédies historiques, un rôle important, non qu'il prenne ordinairement part à l'action, même indirectement, ni qu'il y soit nécessairement présent ; mais ses intérêts y sont toujours engagés, et, si on l'en éloigne, les plus grands

événements perdent de leur grandeur : c'est le peuple. Schiller ne l'a pas oublié; le peuple occupe toujours le fond de la scène, mais il ne paraît pas toujours. Il n'y avait pas de place pour lui dans *Marie Stuart;* dans *la Pucelle d'Orléans,* il n'existe, pour ainsi dire, que comme symbole; dans *la Fiancée,* il est figuré par le chœur; il n'est réellement acteur que dans deux pièces, *Wallenstein* (car l'armée, c'est encore le peuple) et *Guillaume Tell.*

Comme étude historique, *le Camp de Wallenstein* est un morceau achevé; l'Allemagne militaire du seizième siècle est là au complet dans la personne des aventuriers de toutes provinces qui se pressent sous les drapeaux de leurs dignes chefs. Il semble que le hasard les ait réunis, que le caprice seul les conduise; on dirait, à les voir se rencontrer, se mêler, se grouper à l'aventure, à entendre leurs propos, leurs querelles, que l'unique souci du poëte ait été de nous donner la fidèle image d'un camp, et de nous y montrer le désordre et l'anarchie; mais, de même que cette multitude a pourtant ses lois et sa règle, de même cette apparente confusion cache un ordre et un plan d'autant plus admirable que l'art ne nuit jamais à la naïveté de l'expression. Tous ces soldats sont choisis parmi les différents corps de l'armée, dont ils expriment les sentiments et l'esprit; on distingue parmi eux les différents types de mercenaires : le Croate, pillard effronté, indiscipliné et lâche; et celui qui n'est soldat que par circonstance, qui se souvient du peuple, d'où il est sorti et où il rentrerait volontiers; et celui qui voit dans le métier des armes une profession qu'il faut honorer par un certain désintéressement; enfin le merce-

naire par excellence, indifférent à toutes les causes, passant du camp de Gustave-Adolphe dans celui de l'empereur, prêt à suivre qui mettra ses services à plus haut prix; citons surtout un personnage d'une vérité incomparable, le capucin, qui vient accabler d'invectives, d'injures, de jeux de mots et de citations de la Bible, les chefs et les soldats, et nous aurons le tableau le plus complet et le plus pittoresque que l'on ait peut-être jamais tracé de la vie des camps.

Ce n'est pas tout : comme le dénouement dépend du parti que prendra l'armée, pour que ces excellentes scènes ne formassent pas un épisode inutile, il fallait que nous pussions pressentir de quel côté se tourneront les soldats quand Wallenstein leur demandera de violer leurs serments. C'est ce que Schiller a indiqué par quelques traits d'une finesse merveilleuse. Shakespeare n'offre pas de modèle d'une analyse plus profonde et plus fine que la discussion chez la cantinière, où le grossier égoïsme de mercenaires sans patrie ni foyer devine et pose instinctivement la grande question que les politiques n'osent pas résoudre, celle de l'unité nationale. Pas un mot qui ne porte, pas une expression qui ne soit pesée; pas une parole qui, tout en caractérisant le personnage, ne corresponde en même temps à quelque détail de l'action et ne prépare le dénouement. La conduite de chacun est indiquée d'avance : il ne lui reste plus qu'à ne pas se démentir. Le dénouement est dans le prologue; et cette fois l'art est si bien caché que c'est peut-être le seul reproche que l'on puisse adresser à l'auteur: des liens secrets rattachent les scènes du camp à la catastrophe qu'elles préparent de loin; mais il faut un œil attentif pour découvrir dans les propos de table

de quelques soldats les indices de la chute de Wallenstein. *Le Camp* est une pièce isolée. La tragédie se passe en dehors de ces masses armées, quoique tout dépende de leur attitude au moment suprême. Pour donner à l'action l'unité qui lui manque, il eût fallu la transporter dans ce camp, et supprimer hardiment les intermédiaires entre le chef et les soldats, à la manière de Shakespeare; le roi Henri V ne se renferme pas dans sa tente avec ses officiers, la veille de la bataille d'Azincourt; il fait la ronde incognito, et s'assure par lui-même des dispositions de son armée; si Wallenstein en eût fait autant, peut-être eût-il conjuré la mauvaise fortune.

Cependant dans *Wallenstein* le peuple proprement dit ne se montre pas encore, à moins que ce ne soit sous les traits de ce paysan ruiné qui rôde autour des soldats pour leur reprendre avec de faux dés ce qu'ils lui ont enlevé de force: « S'ils nous prennent notre bien « en boisseaux, nous le rattraperons en cuillers; s'ils « frappent fort avec leurs épées, nous irons tout dou- « cement et par l'adresse. » Il n'en est plus de même dans *Guillaume Tell*. Là, le peuple paraît dans la pleine conscience de sa force et de ses droits, dans l'exaltation de son triomphe, armé, comme dans *Wallenstein*, mais pour sa propre défense. Aussi l'insurrection, moyen extrême, nécessaire contre un tyran, est-elle pure de tout excès, sage et forte : elle raffermit l'ordre public, loin de l'ébranler. Le serment du Rütli est la plus haute et la plus pure expression que Schiller, et peut-être aucun poëte, ait jamais donné du peuple considéré comme être moral et comme personnage politique; en présence de Dieu, qu'ils prennent à témoin, du lac et des montagnes dont l'imposant spectacle retrempe leur vigueur,

tout ce que ce mot de peuple suppose ordinairement de force brutale et de passions aveugles disparaît pour faire place au droit et à la dignité humaine. Et cette élévation d'un moment n'est ni guindée ni fausse; les conjurés rapportent du Rütli leur simplicité, leur calme et leur candeur; ces grands cœurs sont accessibles aux douces émotions du foyer domestique; ces héros sont des hommes; ils ont une famille, qu'ils confondent dans leur amour avec leur patrie; l'individu n'est pas sacrifié, comme dans les chœurs de *la Fiancée de Messine,* au besoin de généraliser. Néanmoins il manque toujours quelque chose à ces belles peintures : les lois de la perspective y sont bien observées, mais le tableau est trop reculé. Le peuple de Schiller a toujours une dignité qui exclut tout un côté, et le plus difficile à saisir, de la physionomie de ce personnage multiple; il donne une idée admirable, sublime du peuple assemblé pour délibérer ou pour agir au nom des intérêts communs; mais où est le peuple de tous les jours, la foule de la place publique, le vulgaire, enfin cette bête à cent têtes dont parle Horace? Comme il ne figure guère que dans des circonstances solennelles, son langage est toujours noble et élevé jusque dans la familiarité de la conversation; quelquefois aussi ce langage dépasse de beaucoup la vraisemblance : « Déchaînez-vous, aquilons; éclairs, « envoyez vos sillons jusqu'à terre; crevez, nuages; dé- « bordez, torrents, inondez ce pays; détruisez dans leur « germe les moissons à venir; sauvages éléments, soyez « les maîtres; venez, ours; loups, descendez de vos ca- « vernes; ce pays vous appartient. Qui voudra vivre ici « sans la liberté? » C'est un pêcheur qui emprunte ainsi à Lucain ses apostrophes les plus hardies et vise au trait

comme Sénèque. Écoutez encore le père de Jeanne d'Arc déplorer les malheurs de la France : « Partout flotte la « bannière victorieuse de l'Anglais; ses chevaux foulent « le sol fertile de la France. Paris l'a déjà reçu comme « un vainqueur, et l'antique couronne de Dagobert orne « le front du descendant d'une race étrangère. » Ces images épiques sortent-elles de la bouche d'un paysan, ou de celles du génie de la France elle-même? Et s'attend-on à entendre annoncer quelques vers plus bas le mariage de Margot et de Louison?

Que l'on compare maintenant ces figures avec celles qui occupent le fond des drames historiques de Shakespeare; et même sans parler de ces innombrables caractères que le poëte anglais semble créer d'un coup de sa baguette magique, et auxquels Schiller n'a rien à opposer, voyons seulement sous combien d'aspects il nous présente le peuple. Il le met en scène tantôt par grandes masses, tantôt sous le nom de personnages particuliers; et soit dans des discours sérieux, soit dans des dialogues bouffons, soit dans d'originales saillies, le peuple se peint toujours lui-même, le peuple vit dans ses pièces, aussi mobile, aussi impétueux, aussi insaisissable qu'à Rome, Athènes ou Londres. Shakespeare a même aperçu et rendu avec une finesse remarquable les différentes époques de son existence politique : dans *Coriolan,* les citoyens assemblés par groupes sur la place délibèrent tumultueusement sur la misère commune, et ne voient d'autre moyen d'y remédier que la mort de Coriolan : le peuple est libre, il agit en son nom et de sa pleine autorité. Sous Jules César, les citoyens ne sont plus guère que des ouvriers, qui vont et viennent pour se rendre à leurs occupations, malgré la solennité du jour

(d'après Shakespeare, ils devraient célébrer le dimanche); l'intérêt public n'est plus ce qui les touche; un tribun les gourmande sans pouvoir réveiller en eux des sentiments romains : le peuple est déjà esclave de fait, et il va bientôt abdiquer sa liberté aux pieds de César. Dans *Antoine et Cléopâtre*, le peuple est l'armée. Dans *Troïlus et Cressida*, c'est tout simplement la foule, le vulgaire. La vérité même de ces peintures prouve que Shakespeare avait sur Schiller un avantage immense et que le génie le plus heureux ne saurait compenser : il avait vu ce qu'il peignait. Élevé sous le despotisme, Schiller n'avait pas sous les yeux, ne retrouvait pas dans ses souvenirs ou dans ceux de ses contemporains les agitations de la place publique, les affreuses, mais tragiques images de la guerre civile, les grandes et fortes émotions de la liberté. Ce sont choses qui ne se devinent pas. Avec toute sa puissance, son exactitude, ses détails minutieux, l'intuition de Schiller n'a pas cette fraîcheur et cette naïveté que Shakespeare tirait de lui-même ou qui lui arrivaient directement des chroniques de la guerre des deux roses. En un mot, Shakespeare voit dans le peuple un personnage à mille faces : pour Schiller, c'est toujours une idée.

Mais si la physionomie du peuple échappe à ceux qui ne l'ont pas observée de près, il est plus facile à l'imagination de tracer, avec le secours de l'histoire, des caractères individuels; et, en effet, le théâtre de Schiller présente une riche galerie de portraits magnifiques et variés. Nous choisirons les plus remarquables.

On a mis sur la scène des caractères plus beaux, plus nobles, plus grands peut-être que Wallenstein : il serait difficile d'en trouver de plus intéressants. Il y a deux

hommes en Wallenstein : d'abord le grand capitaine, le politique rusé, le rebelle. Son ambition profonde, calme, persévérante s'entoure d'un mystère qui la rend plus redoutable, et qu'il fait entrer dans ses calculs comme un moyen de succès. Dans ces scènes du camp, où il ne paraît pas, tout est plein de lui; il inspire l'enthousiasme de ses soldats, et c'est à peine s'ils le connaissent; ils ne parlent de lui qu'avec une sorte de crainte superstitieuse; on sait seulement qu'il reste au fond de son palais, dans une solitude ou aucun bruit ne trouble ses méditations; l'un le croit sorcier; l'autre ajoute qu'il l'a vu marcher au milieu des balles qui tombaient sans force à ses pieds; plus tard, quand on ne respecte plus sa dignité ni son titre, on n'ose encore l'approcher : c'est à peine si Buttler, qui s'est chargé de le livrer au commissaire impérial, trouve deux assassins; non qu'ils craignent de se souiller d'un tel meurtre; mais ils sont persuadés que leurs épées s'émousseront sur son corps, et ils les font bénir pour détruire le charme.

Ces opinions populaires sur Wallenstein l'entourent d'une auréole merveilleuse que sa présence même ne fait pas disparaître. La confiance aveugle que les soldats accordent à sa fortune, ses généraux l'accordent à son génie. Il est plus obéi que le roi le plus absolu, et l'on sent qu'il doit cette supériorité à son ascendant personnel. Sa parole n'a rien de dur, mais elle est impérieuse, parce qu'elle laisse souçonner une volonté inexorable. Pour accomplir ses projets, il ne recule devant aucune extrémité; il a recours à la violence, au mensonge même; il ira, s'il le faut, jusqu'à l'alliance ouverte avec les ennemis de l'empire. Et cependant il hésite sur le point de faire le dernier pas; il recule toujours le

moment décisif, si bien que l'occasion lui échappe. Dans ces délais, sous le capitaine, sous le politique, on découvre l'homme. Wallenstein n'est pas assez héros pour l'être jusqu'au bout, pour étouffer les murmures de sa conscience; et cette indécision qui le perd, qui nuit peut-être à l'unité de son caractère, est cependant ce qui le réconcilie avec le spectateur; c'est une agréable surprise que de sentir battre un cœur humain sous cette enveloppe de fer. Cet homme qui sacrifie des milliers de ses semblables et le repos de sa patrie pour son ambition, a deux faiblesses par lesquelles il touche à l'humanité: l'une est l'amitié, l'autre, la croyance à l'astrologie. Par un coup de l'art, l'auteur a présenté l'une comme la suite de l'autre, et de toutes deux il a tiré la catastrophe. C'est parce qu'il croit sa destinée attachée à celle d'Octavio qu'il se livre à lui, malgré les jalousies, malgré les représentations des autres généraux, malgré l'évidence même du péril qu'ils lui montrent. Il semble qu'il soit aveugle. « Tu n'ébranleras pas ma confiance, dit-il « à l'un d'eux; elle se fonde sur la science la plus cer- « taine. Si je me trompe, toute la science des étoiles « n'est que mensonge. Car sachez que le destin lui- « même m'a donné un gage qui me prouve qu'Octavio « est le plus fidèle de tous mes amis. » La solennité de ses paroles, le recueillement religieux avec lequel il révèle à ses amis son secret, tout prouve que la croyance aux astres est devenue un des principaux mobiles de ses actions; il poursuit: « Il est des moments dans la « vie où l'homme est plus près de l'âme du monde que « de coutume, et où il peut librement interroger le des- « tin. C'était un de ces moments, lorsque, la nuit qui « précéda la bataille de Lützen, perdu dans mes pen-

« sées, appuyé à un arbre, je contemplais la plaine. Les « feux du camp brûlaient à travers le brouillard; le bruit « sourd des armes et les cris des sentinelles interrom- « paient seuls le silence. Toute ma vie passée et à venir « se présenta en ce moment à mes yeux, et mon esprit « agité par des pressentiments rattacha le plus lointain « avenir au matin qui allait paraître. » Et alors il raconte à ses compagnons un songe prophétique. Depuis ce songe, Octavio est le confident, l'ami de Wallenstein, et c'est cet Octavio qui le trahit, qui le livre à l'Autriche.

Cette partie du drame, qui amène le dénouement, est pleine du plus saisissant et du plus triste intérêt. A mesure que le plan de Wallenstein se découvre, les appuis sur lesquels il fondait le plus d'espérances lui font défaut; ce prestige de la gloire et du génie, dont il espérait éblouir les soldats, tombe devant le mot effrayant de rébellion; les régiments qu'il croyait dévoués à sa personne viennent l'assiéger; ses amis l'abandonnent; en même temps les cris de désespoir de sa femme retentissent à son oreille comme des accusations qui augmentent son trouble. Il s'était cru assez fort pour rompre la chaîne des traditions, violer des serments, entraîner tout un peuple à la révolte; et la force de l'habitude, l'horreur naturelle du parjure, la fidélité instinctive au prince, ont trompé les habiles calculs de sa politique. C'est là ce qui le tue, et lui seul l'ignore; sa mort même est le résultat de son erreur, et prolonge ainsi une équivoque pénible jusqu'à un moment où toute équivoque devrait cesser. Il supporte courageusement le coup de la défection de son ami; mais il ne veut pas convenir que le destin ait tort. « Non, » s'écrie-t-il, « les étoiles ne « mentent pas;... tout ceci arrive contre les lois de la

« science. » Ce spectacle, disons-nous, est profondément pathétique; pendant que le héros console sa femme désespérée, pendant qu'il regarde mélancoliquement le ciel et y cherche en vain son étoile cachée sous les nuages, on pense aux meurtriers qui attendent le signal; on lui pardonne son ambition, non-seulement parce qu'elle a échoué et qu'il est malheureux, mais parce que l'on a découvert en lui une âme humaine, plus touchée de la trahison d'un ami et de l'arrêt du ciel que de la ruine de toutes ses espérances.

La mort de Wallenstein, quoique préparée par dix longs actes, est un spectacle déchirant; celle de Marie Stuart, décidée et certaine dès le commencement de la pièce, n'excite qu'une profonde et douce émotion. Cette différence tient aux caractères. Wallenstein a tenté la fortune, et il a été vaincu pour avoir manqué de résolution; mais il périt par ce qui aurait dû le sauver, par son ami; ce n'est pas là une punition du ciel; ce n'est qu'un assassinat contre lequel se soulève la conscience publique. Marie Stuart est aussi vaincue, aussi condamnée; mais, tout en protestant contre l'injustice des hommes, elle accepte ses malheurs comme une expiation pour d'autres fautes. Ici se vérifie le précepte d'Aristote : que le héros ne doit être ni tout à fait méchant, ni tout à fait bon. Les épreuves par lesquelles passe Marie Stuart sont les degrés par lesquels elle s'élève peu à peu jusqu'à l'innocence. C'est là tout l'intérêt de la pièce; car elle ne présente d'ailleurs ni action, ni péripéties, ni grands mouvements; on voit trop bien, dès le premier acte, que les tentatives d'enlèvement ne réussiront pas; quant à l'entrevue des deux reines, le caractère d'Élisabeth la rend d'avance inutile; que

reste-t-il pour soutenir la pièce? L'appareil de la mort et la résignation de Marie; en communiant, elle se détache de la terre et se réconcilie avec le ciel; dès lors tout est fini, et cependant l'intérêt ne fait que grandir. Marie s'est transformée; comme Œdipe à Colone, comme Hercule sur l'Œta, elle a dépouillé son enveloppe mortelle; si l'on pleure sur la femme, c'est en admirant la chrétienne et presque la sainte; et de ces deux sentiments naît un pathétique aussi fort que celui de Sophocle, plus pur que celui d'Euripide. Telle est l'influence d'un caractère bien conçu et d'une situation bien saisie.

Voici maintenant un caractère plus énergique et moins ambitieux que Wallenstein, sans faiblesse, mais non sans ambition, un vrai héros et en même temps un homme, Guillaume Tell. Ce qui nous frappe en lui, c'est cette force contenue, cette grandeur qui se cache sous la simplicité et ne se révèle que malgré lui. Pour Tell, c'est chose toute naturelle que de s'exposer aux fureurs du lac pour sauver un malheureux de celles du gouverneur. « Je fais, » dit-il en s'embarquant, « ce que « je ne pouvais me dispenser de faire. » S'il ne fléchit pas le genou devant le chapeau du gouverneur, loin de le braver, il allègue son ignorance, il s'en excuse : « Pardon, noble seigneur; ceci est arrivé par ignorance « et non par mépris de vos ordres; si celà eût été dans « mon intention, je ne m'appellerais pas Tell. Je vous « prie de me pardonner; cela n'arrivera plus. » Est-ce donc la faiblesse qui lui inspire cette humble prière? Non; car la liberté n'aura pas de plus intrépide et de plus actif défenseur; mais il ne s'armera pour elle qu'à la dernière extrémité; il faudra que Gessler le force, pour ainsi dire, à être un héros.

Schiller n'a pas placé Tell parmi les conjurés du Rüth, se conformant en cela aux traditions, mais aussi au caractère qu'il lui attribuait. L'héroïsme de Tell est spontané, presque naïf; celui des conjurés est réfléchi; il se mêle déjà à la politique. Ce ne sont que les principaux des trois cantons; Tell est bien davantage; il en est le représentant, le champion de la liberté, comme Gessler est celui de l'Autriche et du despotisme. Les conjurés préparent l'insurrection; mais c'est à la voix de Tell que la Suisse se soulève. De plus, Tell devait prendre sur lui la responsabilité d'un acte terrible, la mort du tyran. Si Gessler eût été tué par les conjurés, sa mort, quoique juste, eût semblé l'effet de la vengeance, et Gessler, en tombant pour son roi, pour son principe, eût attiré sur lui la pitié, et la sympathie qui s'attache aux vainqueurs en eût été affaiblie. Voilà pourquoi, sans doute, Schiller a choisi la main pure et loyale de Tell pour cette exécution sanglante. Tell n'hésite pas; mais avec quelle tristesse, avec quelle douleur voit-il s'approcher le moment où il va, pour la première fois, verser le sang d'un de ses semblables! « Je vivais « paisible et sans reproche; mes coups ne s'adressaient « qu'aux bêtes des forêts; ma pensée était pure de tout « meurtre. Tu m'as, ô Gessler, tiré de ma paix; tu as « changé en poison le lait de ma pieuse pensée; tu m'as « habitué aux idées monstrueuses; celui qui peut prendre « pour but la tête de son fils, peut bien aussi atteindre « le cœur d'un ennemi.» Voilà déjà une excuse bien forte; Gessler se charge de le justifier complétement d'avance; il se présente en véritable tyran, foulant aux pieds de son cheval une femme qui l'implore, proférant des menaces contre les Suisses, se proposant de redou-

bler de rigueur à leur égard; c'est à ce moment que la flèche de Tell va le frapper au cœur. Ainsi Tell ne venge pas une injure particulière, mais son pays, mais la nature elle-même, outragée par Gessler; il est comme l'instrument de la justice divine; « c'est la flèche de « Tell! » s'écrie Gessler en tombant de son cheval, comme si sa conscience lui eût révélé d'où venait le châtiment.

Tant de soin pour préparer et justifier un événement prévu et nécessaire, mais terrible, n'ont pas encore suffi à Schiller; et pour qu'il fût impossible de se méprendre sur le caractère moral de l'action de Tell, il lui oppose, même au prix de la vraisemblance et de l'exactitude historique, un vrai meurtrier, le duc d'Autriche, assassin de son oncle, de son empereur; il l'appelle Jean le Parricide. Tandis que Tell revient paisible, calme, recueilli, jouir des caresses de sa famille, Jean se présente à la porte de sa chaumière, fugitif, tremblant sous son déguisement de moine, bourrelé de remords; reconnu par Tell, accablé de ses sévères reproches, il essaie de comparer sa vengeance à celle du libérateur de la Suisse, et il entend sortir sa sentence de la bouche de Tell: « Malheureux! Oses-tu comparer la faute san- « glante de l'ambition avec la juste défense d'un père? « As-tu défendu la tête de tes enfants? protégé la sain- « teté du foyer domestique? combattu pour les plus « chers intérêts des tiens? J'élève vers le ciel ma main « pure et je te maudis, toi et ton crime; j'ai vengé la « sainte nature que tu as outragée. Je n'ai rien de com- « mun avec toi; tu as assassiné, et moi j'ai défendu ce « que j'avais de plus cher au monde! »

Parmi les tragédies historiques de Schiller, il en est

une dont nous n'avons pas parlé, quoique, dans l'ordre des temps, elle précède *Guillaume Tell*: c'est *la Pucelle d'Orléans*, une des œuvres les plus originales, mais la plus étrange de notre poëte. La tragédie s'ouvre par un magnifique tableau des malheurs de la patrie, par un prologue qui semble indiquer une vaste composition historique dans le genre de *Wallenstein*. Mais à peine Jeanne d'Arc a-t-elle paru que nous sommes transportés, par une espèce de mouvement lyrique, dans un monde de féeries. Son nom seul est historique: son caractère ni ses actions ne sont celles de cette jeune fille de Vaucouleurs que tout le monde connaît. Son cœur, comme sa poitrine, est bardé de fer; par suite de je ne sais quel secret prestige, elle répand la terreur chez les ennemis avant même d'être connue d'eux; elle traite de puissance à puissance avec le roi, les seigneurs, les évêques; elle se mêle même de prédire l'avenir et de lire dans les cœurs; étrange personnage, composé de l'amazone, de la prophétesse et de la ménade. Est-ce là Jeanne d'Arc? Est-ce là cette pauvre fille, simple, pieuse, douce, qui, sur la foi d'un songe, quitte son père, sa maison, ses travaux paisibles pour endosser la cuirasse, qui sauve la patrie à force d'enthousiasme, qui se bat en héros et pleure après la victoire en voyant tant de gens morts sans confession? Et que dire encore de cette fantasmagorie énigmatique qui l'entoure, de cette voix qu'elle entend et qui n'est pas celle dont elle parlait à ses juges dans son interrogatoire, de ce cavalier noir qui l'entraîne loin de la mêlée et disparaît sans dire son nom? Que dire enfin de cet amour étrange, romanesque, qui lui enlève sa force et la protection de Dieu? Tout cela ressemble-

t-il à cette merveilleuse et véritable épopée, dont elle est l'héroïne? Et s'il fallait absolument des prodiges, quel miracle plus éclatant que ce réveil soudain d'une nation qui secoue ses chaînes à la voix d'une jeune fille? L'histoire ici menait sans effort à la poésie; mais cette fois Schiller, en véritable Allemand, dédaigne cette tragédie qu'il trouve toute faite et dénature un magnifique sujet pour mieux se l'approprier. Shakespeare, ou quel que soit l'auteur de la première partie de *Henri VI*, a été mieux inspiré par sa haine; il accumule contre Jeanne d'Arc toutes les calomnies par lesquelles l'orgueil anglais croyait pouvoir expliquer sa défaite et justifier sa lâche vengeance; il en fait une sorcière, une prostituée, que son père même abandonne aux juges; sa Jeanne d'Arc enfin est encore moins historique que celle de Schiller, mais elle est conforme aux préjugés de sa nation, et en fait de vérité dramatique, histoire ou préjugé, c'est tout un.

Dira-t-on que Schiller ne connaissait pas l'histoire? Nul poëte peut-être ne se prépara par de plus sérieuses études. *La Guerre de trente ans* est la préface de *Wallenstein;* Schiller avait étudié Jeanne d'Arc dans les chroniques du temps, Marie Stuart dans les mémoires, Guillaume Tell dans les descriptions des voyageurs. Mais, quelque soin qu'il apporte à ces études préliminaires, quelque importance qu'il attribue à l'exactitude des peintures, la géographie et la chronologie ne tiennent chez lui qu'un rang tout à fait secondaire. Il dédaigne ce mérite vulgaire que l'on a depuis attaché, sous le nom de couleur locale, à la reproduction des moindres détails, et ne croit pas avoir peint une époque ou tracé un caractère historique quand il a mis dans la bouche

d'un personnage quelques lambeaux d'un discours authentique, ou promené sur la scène les costumes les plus étranges et les plus oubliés du moyen âge. Et nous ne parlons pas ici de quelques inexactitudes de détail que les plus sévères critiques pardonneraient à un poëte, à moins de vouloir l'arrêter à chaque pas, mais d'une transformation systématique des personnages historiques. La superstition de Wallenstein n'était probablement qu'une faiblesse : elle devient au théâtre une opinion sérieuse, presque une théorie philosophique, appuyée sur de profondes méditations. Marie Stuart rachète par sa résignation bien des fautes sur lesquelles le poëte jette un voile. Enfin les conjurés du Rütli, ces grossiers paysans, eurent-ils en se soulevant cette pleine conscience de leurs droits et de leur force, gardèrent-ils cette modération dans la victoire qui honore les héros de la liberté ? Guillaume Tell immola-t-il Gessler à sa patrie ou à ses ressentiments ? On pourrait proposer des questions semblables à Schiller sur presque tous ses personnages ; il répondrait sans doute qu'en prenant ses sujets dans l'histoire il n'a pas prétendu seulement mettre en dialogue ce qui avait été déjà raconté souvent en prose excellente, qu'il se réservait toujours le droit de choisir ses personnages, d'agrandir, d'élever, d'idéaliser ses héros. C'est ainsi que Wallenstein et Guillaume Tell sont plus grands dans ses vers que dans l'histoire, sans cesser pourtant d'être des personnages historiques. Il fit à leur égard, avec réflexion et par un procédé du génie poétique, ce que le peuple fait à son insu et par instinct à l'égard des hommes qui ont fortement frappé les imaginations. Il ne voit en eux que les grandes qualités, l'héroïsme, les passions fortes ; il

néglige, oublie ou relève leurs faiblesses, les défaillances de leur volonté; ainsi ces héros doivent à un nom connu et glorieux leur popularité, mais ils n'en sont pas moins les types les plus élevés et les plus nobles de l'humanité. Il s'est trompé dans Jeanne d'Arc: il a pris encore une fois, mais autrement que dans les pièces philosophiques, l'abstraction pour la vie; mais aussi chaque fois qu'il a trouvé cette juste mesure qui fait de l'exactitude historique une des conditions de la vérité éternelle, que de beautés neuves et originales! Quoi de plus touchant que Marie Stuart, de plus noble, de plus héroïque, de plus sublime que Guillaume Tell? Et quoique les autres pièces ne présentent ni la même unité, ni la même perfection dans leur ensemble, le poëte ne doit-il pas à l'histoire ses plus belles créations? C'est elle qui lui a fourni des sujets imposants, nobles; des personnages dignes de servir d'exemple aux hommes par leurs qualités, d'enseignement par leurs fautes; une grande scène, digne du sujet et des personnages; enfin ce langage naturel, noble, harmonieux, qui descend sans s'abaisser jusqu'à la conversation familière, s'élève sans enflure jusqu'à l'enthousiasme.

Schiller doit surtout à l'histoire la variété. Grâce à elle, on ne peut adresser aux pièces de la seconde période le même reproche qu'à celles de la première, d'être toutes conçues d'après le même plan. Son point de vue se déplaçant, il découvrait sans cesse de nouveaux caractères; la spéculation philosophique lui avait à peine fait soupçonner deux ou trois types, sous lesquels on devinait la réalité plus qu'on ne la voyait; l'étude de l'histoire lui révéla la nature et lui servit de guide dans l'analyse, dans la peinture du cœur humain. Que l'on

range donc, si l'on veut, les pièces de Schiller parmi celles que l'on est convenu de désigner sous le nom d'*historiques*, pourvu que l'on fasse une importante réserve: c'est que, pour lui, l'histoire, même rendue fidèlement, n'est jamais que la figure et l'expression d'une vérité plus haute, celle de la nature humaine dans toute sa généralité. Dans certains cas, nous l'avons vu, on ne saurait nier que cette arrière-pensée, qui ne le quitte pas, n'ait enlevé quelque chose à la naïveté de l'expression. Un rapprochement fera mieux sentir la différence que nous apercevons entre l'histoire ainsi interprétée et l'histoire littéralement traduite sur la scène. C'est ce dernier caractère qui domine presque exclusivement dans deux pièces de la jeunesse de Gœthe, *Gœtz de Berlichingen* et *Egmont*. Dans la première de ces deux pièces, Gœthe introduit, comme Schiller dans *les Brigands*, un homme en révolte contre la société établie; dans l'autre, brillant plaidoyer en faveur de la liberté, nous retrouvons les mêmes noms, les mêmes personnages, la même question débattue que dans *Don Carlos*, avec plusieurs situations qui rappellent *Intrigue et amour*. Mais c'est surtout quand leurs sujets les rapprochent que se manifeste la différence profonde qui sépare les deux poëtes. Gœtz de Berlichingen emploie, comme *les Brigands*, la violence et la guerre pour soutenir ses droits; il se constitue, comme Carl, en hostilité ouverte avec les puissances du jour; mais Carl attaque, Gœtz se défend; Gœtz combat pour le passé contre le présent, pour la féodalité expirante contre la monarchie, pour les priviléges du moyen âge contre le droit public des temps modernes. Moitié seigneur, moitié brigand, nul n'est plus étranger que lui aux théo-

ries philosophiques; son ambition, loin d'embrasser le monde, se borne à la conquête de quelques châteaux; il ne se fie qu'à son épée et à son bras de fer. Il tombe aussi, comme Carl, et avec lui la féodalité; et, si sa chute excite la compassion qu'on réserve d'ordinaire aux vaincus, elle se concentre sur l'individu; quant à sa cause, elle est perdue tout entière avec lui. Quelle différence avec Schiller, dont tous les héros vivent, pour ainsi dire, dans l'avenir! Gœthe peut bien accorder une larme au passé, un regard de regret à ces temps glorieux et poétiques de la chevalerie, mais il salue l'aurore d'un siècle plus éclairé. Gœthe, en un mot, n'est pas un chercheur de mondes inconnus; il prend les choses humaines comme il les voit dans la vie et comme il les trouve dans les livres, et ne cherche pas la poésie dans la spéculation. S'il est question de liberté politique dans *Egmont*, d'abord Gœthe était jeune quand il fit cette pièce, ensuite la liberté dont il s'agit ne ressemble guère à la liberté philosophique et ambitieuse que revendique Posa. « J'avais un vieux patron, » dit un scribe qui joue le rôle de meneur; « il possédait des « parchemins et des lettres de dates fort anciennes, des « chartes, des contrats, des arrêts; il avait aussi les « livres les plus rares. Dans l'un de ces manuscrits se « trouvait toute notre constitution : comme quoi nous, « habitants des Pays-Bas, nous étions autrefois gouver- « nés par des princes à nous, d'après nos droits, nos « priviléges et nos coutumes; comme quoi nos ancêtres « montraient le plus grand respect pour leur prince « tant que celui-ci gouvernait comme il le devait, et « aussi songeaient à eux quand le prince voulait couper « au-dessus du nœud. Les états étaient aussi par der-

« rière : car chaque province, si petite qu'elle fût, avait « ses états, ses états à elle ! » Voilà bien la liberté du moyen âge, celle des Pays-Bas, la liberté sous forme de priviléges, garantie par des chartes, défendue par des émeutes, la liberté locale, étroite et jalouse, la liberté de ceux qui ne veulent pas être gênés dans leur culte, mais qui applaudissent quand on brûle des hérétiques, enfin la liberté mesquine, mais capable encore de grandes choses, parce qu'elle est la liberté. De l'histoire, Gœthe prend le côté particulier, le trait distinctif et spécial : Schiller va du premier coup aux généralités.

Cette marche de Schiller est curieuse : l'histoire, qu'il interroge et suit avec tant de soin, le gêne, et il en supporte impatiemment le joug. En effet, si elle lui fournit à la vérité de beaux sujets, c'est en lui interdisant de rien changer d'essentiel à la marche des événements ; si elle lui présente un nombre infini de caractères tragiques, ils doivent rester tels que les ont faits les circonstances, leur époque, leur éducation ; elle lui impose l'obligation de connaître à fond ses héros, d'étudier en eux non-seulement les grands traits, mais les particularités, et même les anomalies de leurs caractères. Or, c'est cette nécessité contre laquelle Schiller se révoltait ; et lors même qu'il paraissait s'y soumettre le plus complétement, dans *Wallenstein*, dans *Marie Stuart*, il aspirait à s'y soustraire. Il aurait voulu peindre non des hommes, mais l'homme tel qu'il l'imaginait dans toute la liberté de la nature, avec l'énergie de ses passions naïves, de ses intérêts tout spontanés, dans toute sa grandeur, sa fierté, son indépendance. Quelque étrange et quelque hardie que paraisse cette tentative, Schiller l'essaya.

N'y pensait-il pas déjà quand il se flattait dans sa préface des *Brigands* de s'être affranchi de toute règle arbitraire, d'avoir franchi « les palissades par trop étroites « d'Aristote et de Batteux, » pour peindre l'homme tout entier, et qu'il ajoutait naïvement : « Je crois avoir saisi « la nature? » Quand il se fut convaincu que la nature ne s'est pas réfugiée dans les bois, et qu'elle ne parle pas nécessairement le langage des brigands, il la chercha dans une sphère plus élevée, celle de l'art, auquel il attribue le pouvoir magnifique de refaire, avec l'aide de l'imagination, un monde qui n'a probablement jamais existé. Comme préparation à cette œuvre toute divine, il veut que l'art s'élève au-dessus de tous les temps, et que l'artiste entende avec une superbe indifférence les jugements de ses contemporains : « L'artiste est à la vé- « rité le fils de son temps; mais malheur à lui s'il en est « le nourrisson ou seulement le favori! » Cependant il ne lui est pas défendu de s'inspirer des chefs-d'œuvre qui ont le plus approché de la beauté divine dont il a le sentiment et le culte : qu'il imite les Grecs, mais qu'il ne leur demande que des formes. « Il emprunte, il est vrai, « le fond de son œuvre au présent, mais la forme à un « temps plus noble, ou plutôt en dehors de tous les « temps, il l'emprunte à l'unité absolue, immuable de « son être. »

Ces paroles, tirées du *Traité sur l'éducation esthétique de l'humanité,* contiennent en germe l'idée de *la Fiancée de Messine :* trouver, au moyen de l'art, une forme tragique qui permette de représenter l'homme de la nature

dans sa simplicité, sans s'aider du secours de l'histoire et sans s'assujettir aux lois de la poétique ordinaire. Observons dès maintenant que cette pièce est, par son origine même, une œuvre de réflexion, très-savante, et que tout y est combiné en vue de certaines théories dont elle est une application. En prenant les Grecs pour modèles, Schiller leur demande une expression poétique pour toutes les idées qui, selon lui, ne trouvent dans la civilisation moderne que des formules abstraites et scientifiques. C'est surtout Eschyle qu'il imite, parce que c'est chez lui qu'il crut voir le plus parfait accord entre les doctrines d'où est sortie la tragédie antique, et leur première expression dramatique, c'est-à-dire la fatalité et le chœur: la fatalité, considérée comme l'enveloppe de toute religion et de toute philosophie (c'est ainsi que Schiller va l'envisager), le chœur, comme le symbole vivant de l'État, comme le peuple idéal.

Le succès de l'entreprise de Schiller dépendait donc de la manière dont il interpréterait la fatalité pour la faire accepter à un auditoire moderne, et de la place qu'il donnerait au chœur dans l'action.

Et d'abord la fatalité: un père, le prince de Palerme, effrayé par un oracle, a condamné sa fille à périr dès qu'elle serait née; mais la tendresse de la mère sauve cette enfant, qui est élevée en secret dans un couvent, sous le nom de Béatrice. De là tous les malheurs de la famille de Palerme. La jeune fille, dont tout le monde ignore la naissance, qui l'ignore elle-même, est aimée à la fois par ses deux frères; ceux-ci, déjà divisés par une haine furieuse, allaient se réconcilier sous les auspices de leur mère, lorsqu'en voulant lui présenter chacun la fiancée qu'il s'est choisie, ils se retrouvent rivaux;

cette rivalité ranime leur haine à peine éteinte, et amène un fratricide, suivi de la mort volontaire du meurtrier.

La fable, comme on le voit, est imitée directement de celle d'Œdipe et de ses fils; on ne peut nier qu'elle ne soit extérieurement conforme à l'esprit de la fatalité antique: cette ressemblance est-elle complète?

La fatalité antique n'est pas le hasard; bien qu'obscure dans son origine, irrésistible dans ses effets, tout n'est pas caprice dans ses décisions. D'abord elle ne poursuit guère que les grands et ceux qu'enivre leur prospérité; elle aime à humilier l'orgueil, à renverser la tyrannie, à confondre, à convaincre d'erreur la sagesse humaine; elle montre par là au-dessus de l'humanité une puissance suprême, intelligente: première et précieuse lueur au milieu de ces ténèbres de la religion des peuples naissants; et comme cette puissance est la plus haute idée à laquelle puisse s'élever la raison encore chancelante, on l'adore dans ses obscurités, dans ses écarts, et jusque dans ses injustices. Par la fatalité, les anciens expliquaient cet enchaînement de crimes ou de malheurs qui semblaient se succéder dans certaines maisons. Dans ce système, le crime est la punition du crime. « Jupiter aveugle ceux qu'il veut punir, » dit toute la haute antiquité; doctrine dure, injurieuse pour la divinité, fausse dans son principe, et cependant elle marque déjà un progrès; elle inculque profondément l'horreur et la crainte de la faute, même involontaire, dans des esprits encore grossiers et moins révoltés de l'injustice de ces vengeances célestes que frappés de la rigueur inexorable de la punition. Le respect et la crainte religieuse contenaient le jugement, et imprimaient à ces œuvres où domine la terrible idée de la fatalité, à celles

d'Eschyle, par exemple, un caractère moral. Les anciens pouvaient s'en contenter ; encore abandonnèrent-ils bien vite ces croyances incomplètes et grossières à la voix de Socrate et de Platon. Mais la fatalité peut-elle suffire à des spectateurs modernes, éclairés par le christianisme et surtout fermement persuadés que chaque homme n'est responsable que de ses actes?

Cependant qu'a voulu prouver Schiller? Quel enseignement doit sortir, soit de la catastrophe, soit des préceptes du chœur? Après avoir chanté tour à tour les mystères de la vie humaine, la marche inévitable du malheur, qui va renversant les villes et retranchant les générations, après avoir surtout recommandé la soumission aveugle au destin et la modération dans la prospérité, le chœur termine par une sentence comme chez les anciens; mais ils ne se reconnaîtraient probablement pas à ce rapprochement philosophique : « Ce que je « sens, ce que je vois clairement, c'est que la vie n'est « pas le plus grand des biens, et que des maux, la faute « est le plus grand. » Conclusion qui, en bonne morale, ne peut guère sortir d'une pièce fondée sur la fatalité. Là où les bras sont enchaînés par une puissance supérieure, là où les cœurs eux-mêmes ne sont pas libres, où peut être la faute? On voit bien que Béatrice, pour satisfaire un mouvement de curiosité, est sortie en cachette de son couvent, qu'elle fut vue par son frère qui ne la connaissait pas, qui s'éprit d'elle, et que cette imprudence fut l'occasion qui détermina, par un concours fatal de circonstances, la ruine de sa famille; mais est-ce là une explication morale satisfaisante pour cette effroyable suite de catastrophes compliquée d'un double amour incestueux et d'un fratricide? Il faut en

revenir aux obscures allusions du chœur: « Une graine « empoisonnée ne porte que de mauvais fruits. Ce fut « aussi un enlèvement, nous nous en souvenons tous, « qui mit l'épouse du vieux prince dans le lit de son « fils. Et dans sa colère, l'aïeul répandit sur cette union « incestueuse les semences terribles de l'inévitable ma- « lédiction. Cette maison cache des actions inouïes et de « noirs forfaits. » Que la maison des princes de Palerme ait vu autant de crimes que le palais des Pélopides, bien que l'histoire n'en parle pas, si le poëte le dit, on pourra pour cette fois le croire sur parole; que ces crimes aient amené la ruine de la famille royale, qu'ils aient déchaîné sur le pays entier toutes sortes de calamités, à ces spectacles tragiques, le cœur s'ouvrira facilement à la pitié, parce que le malheur, même immérité, est une des épreuves réservées à l'humanité; mais que cette fatalité du malheur soit en même temps une vocation pour le crime, que deux jeunes gens puissent dire: « nous sommes innocents du sang que notre main « a versé; notre volonté elle-même était enchaînée; tous « les sacrifices que nous croyions faire à la vertu nous « rendaient criminels; » un pareil spectacle, odieux par lui-même, révoltera toujours des spectateurs pour lesquels aucune idée religieuse n'en vient adoucir l'horreur.

Il en est de même de la haine des deux frères. En soi, une pareille haine est invraisemblable et presque impossible: si elle ne prend ses racines que dans l'instinct, si ce n'est qu'une antipathie poussée à l'extrême, le moraliste n'y verra qu'une monstruosité analogue à celles que la nature produit quelquefois dans l'ordre physique, et le poëte se gardera bien de dégrader son art par ces hi-

deuses peintures ; mais ici encore la religion vient mêler sur le théâtre ancien ses enseignements à l'horreur de la réalité. Etéocle et Polynice ont été maudits par leur père ; voilà pourquoi ils doivent se combattre, s'entretuer, se haïr jusque sur le bûcher. Ce ressort manquait au poëte moderne : créant tout, fable, mœurs et caractères, Schiller ne peut pas, comme Eschyle et Sophocle, invoquer les traditions et les croyances, et quelques vagues allusions du chœur à une réprobation céleste ne remplaceront pas une longue suite d'histoires tragiques qui préparent, expliquent et adoucissent par là même l'horreur du dénouement. Là où Eschyle et Sophocle suivent avec assurance une route frayée, Schiller cherche la sienne ; où ils voient la main divine, Schiller met l'homme seul ; aussi n'ose-t-il pas imiter l'implacable rigueur des poëtes grecs. Don Manuel et Don César font ce que n'auraient jamais fait Etéocle et Polynice : ils s'embrassent. C'est là le trait moderne dans un sujet ancien ; c'est aussi la preuve que nous n'admettons plus, même comme élément tragique, un dogme qui choque à la fois la raison et le sentiment.

Cependant le moyen-âge a eu aussi sa fatalité, mais tout imprégnée de christianisme, et c'est ainsi que son dernier poëte, Shakespeare, l'a comprise et employée. Foi aux promesses comme aux menaces du ciel, efficacité de la prière et surtout des imprécations, croyance aux signes, aux présages, aux oracles, on retrouve chez Shakespeare tous ces éléments de la fatalité antique ; mais la pensée morale en jaillit bien plus claire, bien plus forte que de tous les chœurs d'Eschyle, que du drame de Schiller, et c'est là une différence essentielle tout à l'avantage du poëte anglais. Autrement y aurait-

il moyen de supporter les atrocités souvent dégoûtantes dont sont remplies ses drames historiques? Est-ce la fatalité qui aveugle Richard, qui le précipite de faute en faute dans l'abîme? Non, mais il a vu ses victimes se dresser devant lui dans son sommeil; il a entendu leurs sinistres adieux: « Désespère et meurs ! » Leur voix est celle de sa conscience; c'est le souvenir de ses crimes qui l'égare, c'est lui-même qui se condamne; et cette fatalité qui semble le poursuivre n'est en réalité que la plus forte et la plus pure expression de la justice divine et de la loi morale.

En même temps qu'il employait le ressort de la fatalité, Schiller, avons-nous dit, ressuscitait un personnage que l'on ne voit que bien rarement sur les scènes modernes. Voici comme il s'exprime à cet égard: « La « tragédie ancienne, qui, dans l'origine, ne faisait parler « que des dieux, des héros et des rois, avait besoin du « chœur comme d'un accompagnement nécessaire; elle « le trouva dans la nature et l'employa tel qu'elle le « trouva. Les actions, les destins des héros et des rois « sont déjà par eux-mêmes assez en évidence, et l'étaient « encore plus dans la simple antiquité. Le chœur était « donc un organe naturel de la tragédie; il résultait de « la physionomie poétique de la vie réelle. Dans la tra- « gédie moderne, le chœur est un organe de l'art; il « aide la poésie à se manifester. Le poëte moderne ne « trouve plus le chœur dans la nature; il doit le créer et « l'introduire poétiquement, c'est-à-dire opérer dans la « fable qu'il traite des modifications qui la reportent à « ces temps de l'enfance du monde et dans cette forme « de vie primitive. » Partant de là, Schiller reconstruit au moyen du chœur le monde ancien: « Le palais des

« rois est maintenant fermé, les tribunaux se sont retirés « des portes de la ville dans l'intérieur des maisons; l'é- « criture a resserré la parole vivante; le peuple lui- « même, la masse qui vit par les sens, partout où elle « n'agit pas comme force brutale, est devenue l'état, « c'est-à-dire une nation abstraite; les dieux sont rentrés « dans le cœur de l'homme. Le poëte doit rouvrir les « palais, replacer les tribunaux en plein air, rapprocher « les dieux; il doit rendre immédiatement accessible tout « ce qui a été reculé par la direction artificielle donnée « à la vie, écarter de l'homme tout ce qui fait obstacle « à la manifestation de la nature intime et de son carac- « tère primitif, comme le sculpteur rejette les vêtements « modernes; et de tous les accessoires extérieurs qui « l'entourent, le poëte ne doit accepter que ce qui met « en relief la plus belle de toutes les formes, la forme « humaine. » A peine constitué, le chœur entoure l'action « d'un tissu lyrique, comme d'un manteau de pourpre « à larges plis, dans lequel les personnages se meuvent « librement, avec des mouvements pleins de noblesse et « un calme majestueux. » Il maintient l'équilibre entre l'idéal et le réel; « il abandonne le cercle étroit de l'ac- « tion pour s'étendre sur le passé et l'avenir, pour saisir « les grands résultats de la vie, pour exprimer les leçons « de la sagesse.... Le chœur purifie donc le poëme tra- « gique en séparant la réflexion de l'action, et même « cette séparation lui donne une plus grande force poé- « tique, comme l'artiste change la nécessité gênante du « vêtement en une beauté et une parure au moyen d'une « riche draperie. » Il impose à l'expression une pompe et une solennité dont elle ne peut déchoir. Enfin, il apporte le calme dans l'action, « mais ce calme sublime,

« qui doit être le caractère d'une œuvre d'art. Car l'esprit « du spectateur doit conserver sa liberté jusque dans la « passion la plus vive... ; précisément parce que le chœur « sépare les diverses parties de l'action et s'interpose « entre les passions en les jugeant avec sang-froid, il « nous rend notre liberté, qui se serait perdue dans le « tumulte des impressions. Les personnages tragiques « en eux-mêmes ont besoin de ce frein, de ce repos « pour se remettre... La présence du chœur, qui les « comprend comme un témoin et un juge, et qui mo- « dère par son intervention les premiers éclats de leur « passion, motive la gravité de leurs actions et la dignité « de leur langage. »

Cette analyse profonde et pénétrante prouve que Schiller se rendait du moins parfaitement compte des procédés qu'il employait. Si l'on admet avec lui la possibilité de faire revivre une forme poétique tombée en désuétude, si l'on admet de plus l'à-propos d'une tentative de ce genre dans les conditions où s'est placé le poëte, on sera forcé d'admirer la savante harmonie qu'il a su introduire dans une œuvre composée de pièces de rapport, ou plutôt le rigoureux enchaînement suivant lequel il a tiré les conséquences de son principe.

« Les anciens, » dit-il, « trouvaient le chœur dans la « nature, » c'est-à-dire qu'il était intimement lié aux origines historiques, religieuses et politiques de leur pays : « chez les modernes, il ne peut être introduit qu'artifi- « ciellement. » Le chœur d'Eschyle et de Sophocle, imposante personnification du peuple, rappelait aux Grecs tous leurs souvenirs nationaux ; son langage, tour à tour familier, naïf dans le dialogue, élevé, poétique, figuré dans les chants, s'accordait toujours sans effort avec la

condition des personnages, quels qu'ils fussent, rois ou esclaves, soldats ou prêtres, femmes, enfants, vieillards; enfin le chœur occupait véritablement le centre de l'action, ou il en était le témoin obligé. Le chœur de Schiller, que rien ne prépare ni n'explique, est pour nous un inconnu. Sa présence, tout à fait insolite sur un théâtre moderne, dépayse le spectateur et le force de suspendre son jugement jusqu'à ce qu'il se soit familiarisé avec ce nouveau personnage et qu'il soit entré dans les intentions de l'auteur pour le comprendre. Le premier effet de l'apparition du chœur est donc la surprise.

« Il saisit et exprime, » a dit encore Schiller, « les ré-« sultats généraux de la vie; » c'est-à-dire qu'il est là pour rappeler la vraie destination de l'homme, pour modérer les emportements des passions par les conseils de la sagesse, pour résumer enfin sous forme de sentences les leçons de l'expérience. Quand les deux frères, encore partagés entre leur haine et la déférence aux prières de leur mère, se rapprochent avec lenteur et non sans méfiance mutuelle, le chœur chante à la fois la paix et la guerre; la réconciliation achevée, le chœur célèbre le bonheur des princes; la paix à peine conclue est-elle tout à coup rompue par un meurtre qui présage de nouvelles tempêtes, le chœur n'a plus que des paroles funèbres; il chante toujours la vie humaine, mais il en chante les misères : « Le malheur marche dans les « rues des villes, suivi de la lamentation; il regarde; il « se glisse dans les maisons des hommes; aujourd'hui « il frappe à cette porte, demain à celle-ci; mais il n'a « encore épargné personne : tôt ou tard, le douloureux, « le redouté messager franchit le seuil de toute demeure « où habite un être vivant. » Enfin, lorsque ces scènes

sanglantes touchent à leur dénouement, que des émotions d'un genre plus calme permettent à l'âme de se recueillir, le chœur s'éloigne par l'imagination de ces tristes spectacles : « Heureux celui qui, dans le calme « des champs, loin des sentiers tortueux de la vie, dort « dans le sein de la nature! Mon cœur se serre dans le « palais des princes, quand je vois les plus élevés tomber « en un clin d'œil du faîte de leur bonheur! Il a fait « aussi un bon choix, celui qui, échappé aux tempêtes « du monde, averti à temps, s'est retiré dans la paisible « cellule d'un cloître, qui a rejeté loin de lui l'aiguillon « de l'amour-propre et les vœux frivoles et sans fin, et « qui s'endort d'un sommeil profond. Il ne se sent plus « saisir par l'étreinte terrible de la passion; jamais dans « son asile il ne voit le triste visage de l'homme. Le « crime et la violence n'habitent pas la solitude, de « même que la peste fuit les lieux élevés et s'approche « des villes tumultueuses.

« C'est sur les montagnes qu'est la liberté. Les exha- « laisons empestées des lieux souterrains ne s'élèvent « pas dans un air pur; le monde est parfait partout où « l'homme ne vient pas porter son agitation. »

Le rôle du chœur est donc de ramener sans cesse l'idée de la pure et simple nature, de son calme éternel, de sa sérénité immuable; l'homme, avec ses passions et ses inquiétudes, n'y paraît que pour troubler l'ordre de l'univers; le repos, la solitude, l'extase en présence du ciel et de la terre vus du haut des montagnes, voilà la vie : philosophie tout à fait en rapport avec la doctrine de la fatalité.

Mais le chœur est un personnage, et, à ce titre, quoique multiple, il doit avoir son unité. Les anciens le sa-

vaient bien; le chœur, chez eux, n'a jamais qu'un langage; si quelquefois il quitte l'autel pour s'avancer sur le théâtre, si même il se divise en deux demi-chœurs qui se répondent, ce changement d'attitude n'indique jamais ni un changement de volonté, qui ne se comprendrait pas, puisque le chœur ne prend pas de part à l'action, ni une division réelle, qui serait contre sa nature. Le chœur de Schiller se compose de deux troupes de guerriers, d'un côté ceux de Don César, de l'autre ceux de Don Manuel; ces deux troupes s'unissent quelquefois quand les deux frères s'embrassent; mais plus souvent elles se tiennent éloignées l'une de l'autre, et toujours, lors même qu'elles se rapprochent, elles forment deux groupes distincts. Chaque troupe a plusieurs coryphées, qui prennent tour à tour la parole. Il est vrai qu'ils n'ont pas de caractère; mais il suffit qu'ils aient des noms pour enlever au chœur cette généralité anonyme qui lui permettrait de se rendre l'interprète de la conscience publique, et donnerait l'autorité à sa voix, le calme à sa démarche, la modération à ses conseils. Dès qu'il se partage, il cesse d'être une personne; ce n'est plus le peuple, immobile et sévère au fond du théâtre; c'est une foule, c'est un certain nombre d'hommes pris au hasard, dociles à la voix de leurs chefs respectifs, dont ils épousent les passions et les haines, et se font les complaisants échos. Cette division du chœur est une dérogation grave à la loi du théâtre ancien; Schiller allègue pour excuse qu'il ne l'a ainsi opposé à lui-même que « quand il agit comme personnage et comme foule aveugle. Comme chœur, » dit-il, « et comme personne idéale, il est toujours un. » Le chœur, comme foule, est divisé; c'est le peuple esclave;

il a été subjugué; il courbe la tête en silence et abdique sa volonté devant celle de ses maîtres : « Je me félicite « d'être petit; je me cache dans ma faiblesse. Ces tor- « rents impétueux, qui se précipitent des réservoirs in- « finis de la grêle et des nuages, s'abattent en grondant « et obscurcissent le jour; ils emportent les ponts et les « digues; ils les entraînent avec un bruit de tonnerre « sous leurs vagues impétueuses; rien ne peut arrêter « leur course; et cependant, un moment les a enfantés; « les traces de leur passage se perdent et s'effacent dans « le sable, et leurs dégâts en sont les seuls monuments. » Le torrent écoulé, le peuple reparaît: le chœur proteste contre sa servitude: « Les conquérants étrangers « viennent et passent: nous, nous obéissons, mais nous « restons. » Ainsi, de l'aveu de l'auteur, le chœur est double; ce personnage, qui doit représenter un principe immuable, est lui-même sujet aux révolutions du temps et de la fortune; il perd donc le calme qui lui permettrait de juger les événements de sang-froid, puisqu'il y est lui-même intéressé. Il n'avait, dans l'esprit même de l'auteur, qu'une réalité abstraite: que deviendra-t-il s'il perd encore son unité? Il s'évanouit en un fantôme, il n'existe plus qu'en idée, et le sens de cette innovation hardie et brillante, que Schiller se flattait d'avoir clairement indiqué, reste obscur et douteux.

L'influence du chœur s'étend sur toute la pièce ; « il « l'entoure, » a dit Schiller, « d'un réseau lyrique ; » ce qui est très-vrai de *la Fiancée de Messine;* mais le mouvement lyrique est l'opposé de l'action dramatique. Aussi n'y a-t-il dans *la Fiancée* que des situations; le poëte craint de les développer, de peur d'être obligé de lâcher les rênes aux passions, dont l'impétuosité aurait

dérangé la symétrie savante de son œuvre. C'est par la même raison, sans doute, qu'il évita de marquer fortement ses caractères : s'ils avaient eu trop de relief, ils auraient effacé le chœur. Il croyait en cela imiter les Grecs : « J'ai remarqué, » écrit-il à Gœthe, « que les ca« ractères de la tragédie grecque sont des masques plus « ou moins idéalisés, et non pas des individus, comme « je les trouve dans Shakespeare ou dans vos pièces. Par « exemple, Ulysse, dans *Ajax et Philoctète,* n'est évi« demment autre chose que l'idéal de la sagesse rusée, « peu scrupuleuse sur l'emploi des moyens, au cœur « étroit; ainsi la couronne n'est, dans *Œdipe* et *Anti*« *gone,* que la dignité royale. De semblables caractères « conviennent manifestement beaucoup mieux à la tra« gédie; ils s'exposent plus vite, leurs traits sont plus « permanents, plus fermes. La vérité n'en souffre pas, « parce qu'ils sont opposés les uns aux autres comme « simples êtres logiques aussi bien que comme simples « individus. » La vérité n'en souffre pas! Non, sans doute, la vérité logique, qui ne s'occupe que d'abstractions; mais celle-là est bien différente de la vérité dramatique. Les caractères de *la Fiancée* sont en effet les plus généraux que l'on puisse concevoir. Schiller aurait pu se dispenser de les désigner par des noms, si ce n'est pas les noms affectés au côté du caractère humain qu'il entend représenter par chacun d'eux; ils se fussent appelés alors la mère, la jeune fille, le jeune homme, le prince, le sujet, le guerrier. Qu'importe des noms lorsqu'ils ne désignent, de l'aveu du poëte lui-même, que des êtres de raison?

Ces caractères si peu historiques donnent au poëte toute licence pour s'affranchir de toutes les lois du

théâtre, du décorum tragique, des bienséances ordinaires; c'est à peine si quelque indication très-vague, si deux ou trois noms propres nous apprennent que la scène est à Palerme, et la pièce n'y perdrait rien si on l'ignorait. On pourrait dire que l'action se passe quelque part, à une certaine époque, comme dans *la Fille naturelle* de Gœthe. Nous ne savons pas même bien positivement quelle religion professent les héros du drame; car les souvenirs du paganisme, les superstitions mahométanes viennent se mêler au culte chrétien; le père consulte un devin musulman, la mère un moine; le chœur parle de Cérès, de Diane, des Euménides, ce qui ne l'empêche pas de comparer la jeune princesse à la vierge Marie.

Enfin, pour ces personnages de création nouvelle, Schiller crée aussi un langage nouveau, plein de figures, d'images, d'expressions hardies; mais tout cela est grec: on croirait lire une imitation de Pindare ou d'Eschyle; les comparaisons se déroulent largement; elles sont tirées des objets les plus communs et les plus frappants, à la manière homérique; les sons peignent; la mesure du vers change selon le caractère ou la situation. Jamais la langue allemande, si merveilleusement flexible quand elle veut s'approprier les beautés étrangères, n'avait peut-être déployé tant de richesse, d'harmonie, de largeur, de poésie véritable, quoique imitée, que dans ces admirables chœurs. Quelque jugement que l'on porte sur la pièce en elle-même, le style de *la Fiancée* restera pour la langue allemande ce qu'est celui d'*Athalie* pour la nôtre, un modèle classique.

Et cependant, malgré tant d'efforts de génie, malgré tant de beautés réelles, l'esprit de vie manque à ce monde

ressuscité. Comment, en effet, peindre l'homme en général sans le représenter sous tels ou tels traits, dans un certain état social, à une certaine époque de l'histoire, sans lui attribuer des mœurs, un caractère, une manière d'être? Autant vaudrait pour un peintre rendre la lumière sans ombre, pour un musicien tirer des sons qui ne fussent pas des notes. Aussi Schiller fut-il entraîné au delà du but qu'il s'était marqué. Il voulait emprunter aux anciens leurs belles formes pour en faire le vêtement d'idées modernes, et la forme emporta le fond. Il voulut subjuguer un auditoire chrétien par une impression religieuse qui devait être d'autant plus forte qu'elle serait indépendante de tout culte particulier; et enlacé, comme ses personnages, par les filets de la fatalité, il est resté bien au-dessous des doctrines chrétiennes. Il voulut enfin transporter le chœur sur notre scène pour lui confier la direction de l'action, et le chœur absorba tout le reste. Enfin, il s'efforça d'échapper, à force d'élévation dans le langage, de simplicité dans l'action, aux exigences de nos mœurs modernes, et ses héros primitifs, avec leur naïveté artificielle, leurs passions savamment refaites, leur triple religion, leur langage retrouvé d'Homère ou de la Bible, ne sont en réalité d'aucun temps. Schiller compare l'œuvre du poëte à celle du sculpteur; mais le statuaire qui déguise Louis XIV en Hercule et tel général autrichien ou français en empereur romain est-il dans la vérité éternelle de l'art des Phidias et des Praxitèle? Nous sommes trop loin de la naïveté des premiers âges pour y prendre d'autre intérêt que celui de la curiosité; nous ne nous y reportons même que par un effort d'imagination qui peut nous plaire un moment, parce qu'il nous rapproche

de la nature et des origines du genre humain, comme à un vieillard les souvenirs de son enfance; mais cet intérêt de curiosité ne saurait soutenir une action tragique. Non; Schiller tenta une œuvre impossible: il a reconstruit un temple antique avec des matériaux nouveaux; il en a retrouvé les fondations; il a relevé les colonnes, retrouvé les lignes pures et majestueuses du portique et du fronton; il a rassemblé les débris de l'autel, replacé les statues; mais il n'a pas peuplé la solitude; il manque toujours à ce temple des dieux pour recevoir l'encens, un prêtre pour l'offrir, un peuple pour adorer.

4° GUILLAUME TELL.

La Fiancée de Messine est le produit de l'art, de même que *Wallenstein* était né de longues études historiques et *Don Carlos* de la méditation solitaire. Chacune de ces trois pièces est marquée d'une empreinte profonde et distincte, qui permet de les prendre comme exemples pour chacune des trois époques que nous avons indiquées dans le théâtre de Schiller. Dans *Don Carlos*, il pense beaucoup plus à ses théories encore mal digérées et à leur futur triomphe qu'à l'effet tragique; dans *Wallenstein,* il est rappelé à la poésie par l'étude des faits: mais il cherche à découvrir des lois dans l'histoire; il dépouille par la pensée les caractères historiques de ce que chacun d'eux a d'individuel, pour arriver aux types les plus généraux de l'humanité, qu'il reproduit dans *la Fiancée.* Il part de l'idée incomplète, fausse, hypothétique, qu'il se fait de la nature humaine; il la rectifie ensuite, et la rend alors avec force, variété, vérité; il

la dépasse enfin pour avoir voulu en créer poétiquement une nouvelle.

Schiller eut le plus grand bonheur qui puisse arriver à un poëte, à un artiste, celui de clore sa carrière par son chef-d'œuvre. Toutes les beautés éparses, et quelquefois obscurcies par des défauts dans son théâtre, brillent réunies dans *Guillaume Tell.* Cette magnifique composition, nous l'avons vu, contient au moins autant de réalité historique que *Wallenstein;* la pensée politique en ressort aussi nettement que celle de *Don Carlos,* et elle est moins contestable et plus pratique : la liberté, qui est l'âme de la pièce, peut à la fois servir de programme à un philosophe, de devise à un homme politique, de muse à un poëte. Enfin, l'art y est peut-être plus grand que dans *la Fiancée,* parce qu'il s'y cache mieux. Là, plus de théories qui partagent l'intérêt ou jetent de l'obscurité sur le sens du drame; plus de fausses couleurs, plus de cette chaleur calculée, trop voisine de la déclamation pour n'y pas mener quelquefois. Rien d'exalté dans les sentiments, et cependant ils sont sublimes; rien d'outré dans la peinture des passions, aussi est-elle pathétique; la raison y parle avec simplicité, et cependant ce langage est celui de l'imagination. Enfin, par un accord merveilleux du fond et de la forme, il semble que dans ce chef-d'œuvre l'impression morale dépende de l'effet dramatique. De pareilles beautés ne souffrent guère l'analyse. Dans les autres pièces de Schiller on peut étudier son talent par parties, ses procédés, surprendre sa méthode; mais c'est *Guillaume Tell* qu'il faut lire pour avoir une idée de son génie dramatique.

Ainsi se modifièrent peu à peu la manière de voir, les opinions, le jugement, ainsi se mûrit le génie de Schiller par un progrès régulier, naturel, que l'auteur lui-même secondait, nous l'avous vu, par de laborieux efforts; car il dut peut-être ses plus belles inspirations poétiques autant à l'énergie et à la persévérance de sa volonté qu'à la puissance de son imagination. Cependant il faut tenir grand compte de certaines influences qui furent décisives, et que tantôt il accepta ou rechercha, tantôt subit à son insu. Au premier rang fut celle de Gœthe, d'autant plus efficace qu'elle s'exerçait non-seulement par la lecture, mais par la conversation familière, par les communicatiens les plus intimes, par une correspondance de tous les jours. L'histoire littéraire présente peu d'exemples d'une amitié aussi pure et aussi solide que celle de ces deux poëtes; désintéressée, étrangère à toute jalousie, aux mesquines considérations d'amour-propre, elle avait pour unique mobile le zèle pour le vrai et le beau. Pendant près de vingt ans, ils furent l'un pour l'autre des critiques, des juges, des guides. Il y avait en eux je ne sais quelle affinité mystérieuse qui semblait résulter de la diversité même de leurs génies. Ils s'attiraient, ils se complétaient l'un l'autre par leurs qualités opposées. Cette influence était réciproque, et tous deux se plaisaient à la reconnaître. Gœthe écrivait à Schiller: « La rencontre « favorable de nos deux natures nous a déjà procuré de

« nombreux avantages, et j'espère que cette union con-« tinuera toujours de porter ses fruits. Si je vous ai « servi comme représentant de certains objets, vous « m'avez ramené à moi de l'observation trop attentive « du monde extérieur et des rapports des choses. Vous « m'avez appris à considérer plus volontiers les aspects « variés de l'homme intérieur; vous m'avez rendu une « seconde jeunesse; vous m'avez refait poëte, ce que « j'avais, pour ainsi dire, cessé d'être. » Sans s'imiter l'un l'autre, ils se faisaient des concessions mutuelles; on eût dit qu'ils tendaient chacun de son côté à se rejoindre. « Il m'est très-agréable, » écrivait encore Gœthe, « que l'on confonde nos œuvres; cela prouve que nous « perdons de plus en plus la manière exclusive, et que « nous nous rapprochons de la perfection en général. A « ce propos, je m'imagine que nous pourrions embras-« ser un assez beau champ, si nous nous tenions d'une « main, et que nous étendions l'autre aussi loin que la « nature nous l'a permis. » Chacun d'eux reconnaissait chez l'autre des qualités toutes différentes des siennes, et cependant éminentes: ils s'attiraient par leurs contraires. Gœthe sentait bien que les prestiges d'une imagination brillante et féconde ne dispensent pas d'une certaine règle, que l'éclat des couleurs, la pureté des lignes, la beauté des formes, sont peu de chose sans une idée; en un mot, que la poésie, quoique indépendante dans son essence des principes moraux, ne saurait cependant y rester complétement étrangère, et qu'elle demande tout au moins de la part du poëte quelque foi en son œuvre; et peut-être le grand caractère, la haute portée philosophique de celles de Schiller contribua-t-elle à entretenir en lui ce goût singulier

pour l'allégorie, si remarquable dans les productions de sa vieillesse; l'allégorie est le moyen qu'il trouva pour fixer son imagination sans en gêner l'essor; par elle il donnait un sens moral à sa poésie, qui en manque trop souvent, il figurait la pensée, et la rendait presque matérielle. Quant à Schiller, il est certain qu'il fut plus d'une fois stimulé par le contact de cet esprit créateur; nous savons que c'est à l'exemple de Gœthe qu'il étudia l'histoire, sur ses instances qu'il fit *Guillaume Tell*. Son talent était d'un genre trop sérieux pour qu'il eût rien à craindre des séductions de son ami et de son rival, de son indifférence pour les sujets qu'il abordait; mais il était bon que Schiller apprît à s'en détacher pour les mieux dominer et les traiter avec plus d'indépendance, qu'il cessât de se passionner pour ses créations, car la passion trouble la vue de l'artiste et fait trembler sa main; il était bon qu'il prît quelque chose de cette insouciance qui permet à l'esprit de rester dans les sereines régions de la beauté idéale, et c'est un secret qu'il pouvait apprendre de Gœthe.

Mais ils ont beau se rapprocher l'un de l'autre, comme ces emprunts réciproques ne pouvaient ni ne devaient aller jusqu'à une transformation impossible et sans objet, les deux poëtes restèrent toujours comme les deux représentants des deux genres poétiques opposés. Gœthe, inépuisable, varié, flexible, tantôt grave, tantôt léger et au fond sceptique, prend tous les tons, même celui de l'enthousiasme religieux, traite tous les sujets, même les sujets nationaux; il imite et parodie alternativement l'antiquité, le moyen âge, la France, l'Orient; il échappe à chaque instant à son lecteur, et cependant, au milieu de ses plus bizarres métamorphoses, ce Protée conserve

toujours comme un signe auquel on peut le reconnaître: c'est l'imitation fidèle, sensible, figurée de tout ce qui tombe sous les sens ou frappe l'imagination; c'est la limpidité d'un style que n'altère pas même le vague et l'obscurité de la pensée, comme une eau transparente qui réfléchit un ciel troublé; c'est enfin ce calme inaltérable et ce sang-froid railleur, sous lequel on croit toujours entrevoir le rire sardonique de Méphistophélès. Gœthe doit assurément beaucoup à l'art; mais sans l'art il eût encore été poëte; la poésie chez lui coule de source; il est déjà tout entier dans ses premières compositions et le même que dans son *Faust;* l'âge mûrit, perfectionna ses œuvres sans rien changer à son talent. Schiller, au contraire, ne devint poëte que peu à peu et par de longs efforts; il eût pu appliquer à la philosophie, tourner du côté des affaires l'activité de son esprit, et peut-être aucun indice n'eût-il révélé à l'Allemagne qu'elle avait perdu un grand poëte. Mais il se fit à lui-même une vocation; voilà pourquoi nous avons distingué des périodes dans sa carrière littéraire, et pourquoi les différences de l'une à l'autre sont si tranchées. L'histoire de son théâtre n'est guère que celle de son éducation politique; il fut à lui-même son propre instituteur, ce qui est déjà la marque d'un esprit vigoureux; néanmoins, il ne rejeta pas les exemples étrangers chaque fois qu'il y retrouva ses sentiments, ce qui est la marque d'un esprit sage. Il faut donc faire la part de l'imitation pour faire ensuite celle de l'originalité.

Outre l'influence de Gœthe, qui fut générale et s'étendit à peu près à toute sa carrière, on reconnaît facilement dans le théâtre de Schiller trois influences qui y ont laissé des traces plus ou moins nombreuses et pro-

fondes, celle des Français, celle de Shakespeare, et celle des Grecs.

Si Schiller dut quelque chose aux auteurs français, ce fut à la fois à son insu et malgré lui; du moins professa-t-il toujours pour eux, je parle des plus grands, un dédain sous lequel se cachait peut-être une sorte de rancune patriotique contre nos écrivains à cause du long succès qu'ils avaient obtenu en Allemagne; d'ailleurs Schiller, sachant à peine notre langue, devait être plus choqué des défauts que sensible aux beautés de notre littérature. Quoi qu'il en soit, il n'épargne à la poésie française ni les critiques ni les sarcasmes; il l'appelle l'antipode de la nature; il ne voyait dans Corneille que de la rhétorique; il reprochait amèrement à Gœthe de traduire quelques pièces de Voltaire; si lui-même traduisit Phèdre, c'était dans l'intention de montrer aux Allemands combien le goût français s'écartait de leur manière de sentir, de leur tournure d'esprit, et résistait à leur imitation; et s'il faut en juger d'après ce qu'elle avait produit sous la plume de Gottsched et de son école, on peut avouer que ce conseil était plus sage que les critiques n'étaient justes.

Mais, tout en condamnant nos poëtes, Schiller, sans s'en apercevoir, n'échappait pas plus que la plupart des écrivains étrangers de son siècle à l'irrésistible ascendant de l'esprit français; sa philosophie, et nous savons si elle tient dans son théâtre une place importante, n'est guère que celle de Rousseau; quand il tente de la réconcilier avec la poésie, il fait ce qu'avait tenté Voltaire. Bien plus, c'est à un auteur français de second ordre, à Diderot, qu'il emprunta probablement une partie de ses théories dramatiques. On sait que Diderot jouit en

Allemagne de beaucoup plus de réputation comme critique et comme écrivain qu'il n'en a conservé en France. Gœthe, Herder en faisaient grand cas; Schiller en parle avec estime. Je ne sais si ce dernier l'avait déjà lu quand il fit *les Brigands;* mais il est certain que cette pièce semble construite d'après la poétique de Diderot. D'abord, Diderot abandonnait les noms de tragédie et de comédie, qui convenaient, en effet, assez peu à des pièces telles que *le Fils naturel*, *le Père de famille* et le *Tableau de l'Indigence*, et ils ne conviennent pas davantage aux *Brigands*. Ensuite, il s'affranchit des préceptes reçus; il avait dit avant Schiller : « Ce sont les « misérables conventions qui pervertissent l'homme, et « non la nature, qu'il faut accuser. » A l'autorité des maîtres de la scène, qu'il récuse hardiment, à tous les chefs-d'œuvre, il oppose des théories dont il tire à peu près les mêmes conséquences que Schiller. La première, c'est qu'il faut imiter ce qu'il appelle avant les Allemands, mais en donnant à ce mot un sens moins étendu, la belle nature. Il pousse sur ce point le scrupule de la contrefaçon si loin qu'il voudrait que le spectateur pût prendre une représentation dramatique pour la réalité même. Il suppose que son *Fils naturel* non-seulement repose sur une histoire véritable, mais que ce drame est joué par les héros mêmes de l'histoire, pour conserver le souvenir d'une belle action. Schiller dédaigna toujours l'illusion théâtrale; mais il recherche évidemment, dans ses premières pièces, l'impression toute matérielle causée par un spectacle poignant; qu'on se rappelle le vieux Moor sortant, tout décharné, du caveau où son fils l'a fait enfermer vivant, ou le récit déchirant du départ de ces soldats vendus par le prince

de Hesse à l'Angleterre pour combattre en Amérique, tableau épisodique d'*Intrigue et Amour;* on y verrra, comme chez Diderot, l'intention de toucher autrement que par la peinture des passions.

Enfin, avant Schiller, Diderot se proposait dans son théâtre « de faire aimer la vérité et haïr le vice; » puis il ajoutait: « Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au « théâtre les points de morale les plus importants, et « cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'ac- « tion dramatique. De quoi s'agirait-il en effet? De dis- « poser le poëme de manière que les choses y fussent « amenées comme l'abdication de l'empire l'est dans « *Cinna.* C'est ainsi qu'un poëte agiterait la question du « suicide, de l'honneur, du duel, de la fortune, des di- « gnités et cent autres; nos poëmes en prendraient une « gravité qu'ils n'ont pas.» N'est-ce pas là le caractère, je ne dis plus des premières pièces, mais de tout le théâtre de Schiller? Distinguons pourtant; car ici la différence est grande entre le philosophe et le poëte; Diderot ne craint pas de traiter directement sur la scène les questions qui y sont le plus déplacées; ses deux ou trois drames sont pleins de dissertations sur les sujets de controverse du jour; il y a un éloge du commerce, de la maternité, de la famille, des apostrophes à l'humanité, à la nature; il prêche la morale, la sienne, s'entend, et ne voit pas de plus beau sujet de drame que la mort de Socrate. Schiller a dépassé de beaucoup ces incomplètes théories: il fait disparaître toute idée de prédication directe, et c'est là qu'il abandonne Diderot. Mais il n'en est pas moins vrai que Diderot lui a suggéré ses théories, présenté des modèles; que ces théories ont trouvé en Schiller un défenseur, un com-

mentateur prudent, mais fidèle, ces modèles un imitateur; et comme la plupart des auteurs dramatiques allemands postérieurs à Schiller entrèrent dans la voie qu'il avait ouverte, il s'ensuit que Diderot doit être considéré comme un des pères et des fondateurs du théâtre allemand. C'est, du reste, un fait d'histoire littéraire qui est mis hors de doute par les aveux spontanés de Gœthe et de Herder.

Après tout, l'influence directe de Diderot sur Schiller fut bornée; il n'en fut pas de même de celle de Shakespeare. Schiller reconnaît sans détour le grand poëte anglais comme son maître; l'admiration qu'il professait pour lui n'était pas l'effet d'un enthousiasme de surprise, mais le fruit de la réflexion; il ne le goûta qu'après l'avoir longtemps étudié : « Quand j'appris « pour la première fois à le connaître, » dit-il, « j'étais « très-jeune; je fus révolté par sa froideur, par son in- « sensibilité, qui lui permettait de plaisanter dans l'ins- « tant le plus pathétique, de gâter par un fou, dans « *Hamlet,* dans *le roi Lear,* dans *Macbeth,* les scènes « les plus déchirantes, qui tantôt l'arrêtait lorsque l'at- « tendrissement me poussait en avant, tantôt le faisait « passer froidement lorsque mon cœur se serait si vo- « lontiers arrêté. Habitué, par ma connaissance des « poëtes modernes, à chercher d'abord le poëte dans « l'œuvre, à me mettre en rapport avec son cœur, à « réfléchir, de concert avec lui, sur son objet, bref, à « considérer l'objet dans le sujet, il m'était insuppor- « table que le poëte ne se laissât nulle part saisir, et ne « voulût jamais entrer en conversation avec moi... Je « n'étais pas encore capable de comprendre la nature « de première main.» Par ces dernières paroles, Schil-

ler indique le genre de service que lui rendit Shakespeare; ce fut de lui faire sentir la nature; mais Schiller ne parvint jamais, et peut-être ne le voulut-il pas, à cette froideur et à cette insensibilité poétique; il fut toujours un de ces poëtes « qui se laissent saisir, qui entrent en « conversation avec leur lecteur; » sachez l'interroger, et il vous livrera le secret de son âme; Shakespeare est un sphynx qu'il faut deviner, et l'on chercherait en vain à surprendre les battements de son cœur.

C'est lui cependant que Schiller imita dans ses pièces historiques, sans pouvoir égaler la prodigieuse variété ni atteindre la vérité frappante de ses caractères; Schiller, il faut en convenir, n'était pas doué, au même degré que Shakespeare, de ce génie créateur qui répand la vie sur tout ce qu'il touche et semble s'ignorer lui-même; c'est par l'art qu'il remonte jusqu'au naïf. Mais, si ses personnages sont moins variés, ils sont peut-être mieux choisis; s'il n'y a pas chez lui autant de ces mots trouvés qui peignent mieux qu'un discours, il y a plus d'élévation. Schiller se perdrait peut-être dans la foule des figures secondaires que Shakespeare traite avec un soin d'artiste; mais, en écartant les accessoires, Schiller donne à ses héros plus d'espace pour agir, au spectateur le temps de s'y intéresser. Il partage les impressions qu'il veut communiquer; on n'a pas à craindre avec lui qu'une froide plaisanterie ne vienne glacer les plus doux épanchements, qu'un amer sarcasme n'arrête l'élan de la passion, que les calculs de l'intérêt, que la voix de l'égoïsme ne se mêlent à chaque instant aux plus sublimes accents de l'enthousiasme, comme pour rappeler que l'homme n'est pas capable de la pure vertu, et que ses plus nobles mouvements cachent tou-

jours quelque vue secrète de l'amour-propre. Si ce sont là des vérités, Shakespeare a la gloire de les dire avec une force incomparable; Schiller aime mieux l'illusion qui nous élève au-dessus de nous-mêmes; et, au théâtre, on préfère quelquefois l'erreur à la réalité, et l'homme au poëte.

Pour la même raison sans doute, Schiller rejeta constamment comme indigne de la tragédie le mélange du comique et du sérieux; bien d'autres après lui ne surent pas résister à la même tentation. Guidé par une répugnance instinctive; il dédaigna de faciles succès; au lieu de rechercher de grossiers contrastes, il aima mieux viser à l'unité d'impression; il donne ainsi à son théâtre une dignité soutenue qui manque à son modèle; en même temps et par le même moyen, il simplifie l'action, et la rend plus intéressante en la rendant plus claire. Rien ne fait peut-être plus d'honneur à son goût que d'avoir eu le courage de se priver volontairement de la moitié de l'héritage de Shakespeare; et rien ne montre mieux qu'en le prenant pour guide dans les parties où il excelle, la vérité des peintures et l'intelligence dramatique de l'histoire, il ne pensait pas, comme l'ont voulu faire croire quelques critiques allemands, que Shakespeare ait atteint et posé les limites de l'art humain.

Mais, pour le dépasser sur ce point, Schiller avait un modèle inconnu à Shakespeare: c'était la Grèce. Il en était bien loin quand il fit *les Brigands; Wallenstein* et *Marie Stuart* sont encore tout modernes par la forme aussi bien que par le sujet; mais *la Pucelle d'Orléans* est, en quelques parties, un sujet moderne traité à la manière antique. Schiller avait appris de Shakespeare le

secret de rendre l'histoire dramatique : les Grecs lui enseignèrent la puissance de l'art, et lui firent aimer la beauté pour elle-même, la proportion, l'unité dans l'œuvre, la simplicité, la noblesse dans l'expression ; on retrouve toutes ces qualités non-seulement dans *la Fiancée*, imitation avouée du théâtre grec, mais dans *Guillaume Tell*. En se rapprochant ainsi des formes grecques, Schiller ne suivait pas seulement ses goûts, il flattait un des préjugés les plus chers aux écrivains de sa nation ; les Allemands aiment à se persuader qu'ils ont plus d'une affinité secrète avec le génie grec, et que la poésie doit manifester ces rapports ; ils retrouvent complaisamment, par une illusion très-excusable de l'amour-propre national, la naïveté des mœurs antiques dans la bonhommie bourgeoise d'un habitant de petite ville, prennent la symétrie raide et calculée pour la proportion, et affectent de croire qu'il suffit de supprimer les ornements pour arriver à l'unité imposante des œuvres des anciens. A ces conditions, que l'*Iphigénie* de Gœthe, que *la Fiancée* de Schiller soient, si l'on veut, des tragédies antiques ; mais nous avons vu ce qui manque à cette dernière, ou plutôt ce qu'il y a de trop, un système ; rien ne saurait être plus opposé à la manière naturelle des poëtes et des artistes grecs. Voilà ce que tout l'art de Schiller ne put jamais dissimuler ; il a beau se revêtir de la robe antique, parler le langage des initiés, se faire, en un mot, plus Grec que les Grecs eux-mêmes ; ce soin qu'il apporte à son déguisement trahit un étranger, et, sous ce costume emprunté, on reconnaît toujours un Allemand.

Il reste Allemand, disons-nous, en dépit de l'imitation, ou plutôt cette imitation, par sa perfection même,

décèle une origine germanique. En effet, les Allemands semblent avoir reçu pour don spécial de pouvoir comprendre les littératures étrangères, de s'en pénétrer, de s'en approprier les méthodes, de se les assimiler par un travail patient; et cela, sans rien perdre de la part d'originalité qui leur a été départie; bien plus, cette curieuse faculté semble y entrer pour quelque chose. Au reste, l'imitation, qui tue les talents secondaires, retrempe les esprits vigoureux. Schiller put bien emprunter aux Français quelques idées générales, dérober à Shakespeare quelques-uns de ses secrets, s'élever avec les Grecs jusqu'à la contemplation de la beauté idéale; quelle que soit la nature de ces emprunts, ils ne portent jamais que sur la forme; ils peuvent servir à donner plus de relief, d'éclat ou de force à la pensée, à la développer, à l'étendre, à la faire accepter; quant à la pensée elle-même, elle reste toujours dans une parfaite indépendance de la forme, avec laquelle elle se trouve parfois en contraste, comme dans *la Fiancée de Messine.*

S'il n'y avait dans le théâtre de Schiller rien de plus qu'une reproduction de formes vieillies, qui le lirait aujourd'hui ? Il serait oublié comme les descendants dégénérés de la tragédie classique, ou les héritiers impuissants de Shakespeare. La pensée, voilà la force de Schiller; voilà ce qui mettra toujours ses œuvres, malgré leurs défauts, au-dessus des révolutions du goût. Nous avons fait la part des emportements de la jeunesse, celle des écarts de la théorie; mais il était le disciple enthousiaste de Kant, d'après lequel le génie trouve en lui-même ses propres lois; s'il les suit fidèlement, il reste dans la vérité éternelle de l'art sans

sortir de celle de la nature; il dédaigne l'imitation, ou il n'imite que pour s'exciter par la comparaison avec de beaux modèles; la liberté est son essence et son plus noble privilége. Pénétré de ces principes, Schiller ne pouvait guère attacher qu'une importance secondaire aux prescriptions des poétiques; une règle dont il ne trouvait pas immédiatement la raison dans la nature, n'avait pour lui aucune valeur. Aussi traite-t-il avec un souverain dédain ce qui ne lui semble fondé que sur les usages, les coutumes, les lois ou les caprices de la vie ordinaire, en un mot, toutes ces exigences de la société qu'il enveloppe et proscrit sous le nom de convenance. « Les lois de la convenance, » dit-il, « sont étrangères à « l'innocente nature; l'expérience seule de la corrup- « tion y a donné naissance. Mais une fois cette expé- « rience faite, aussitôt que l'innocence naturelle a dis- « paru des mœurs, ces lois deviennent saintes, et le « sentiment moral ne les violera pas. Elle doivent avoir « dans un monde artificiel la même valeur que les lois « de la nature dans le monde de l'innocence primitive. « Mais c'est là précisément ce que fait le poëte: il sup- « prime en lui tout ce qui fait souvenir d'un monde ar- « tificiel, et sait reconstruire en lui-même la nature « dans sa simplicité originelle. Une fois cette opération « accomplie, il est par cela même libre de toutes les « lois par lesquelles un cœur dépravé prend ses sûretés « contre lui-même. Il est pur, il est innocent; et ce qui « est permis à la nature innocente lui est aussi permis; « et vous, lecteur ou spectateur, si vous avez perdu « votre innocence, et que vous ne puissiez plus la re- « trouver même un instant sous l'influence de sa pu- « reté, c'est votre faute et non la sienne: vous l'aban-

« donnez; il n'a pas chanté pour vous. » Et pour qui chantera-t-il, sinon pour ceux qui doivent l'entendre? Que la civilisation ait produit, s'il le veut, un monde artificiel, est-ce une raison pour que le poëte s'en exile complétement? Et ne court-il pas un grand danger en voulant remonter par l'imagination jusqu'à des origines oubliées depuis des siècles, celui de ne pas être compris? Or, que devient la poésie, surtout la poésie dramatique, sans le concours du public et le frémissement sympathique d'une grande foule? Si Schiller se bornait à dire qu'au-dessus de la convenance imposée par l'usage et les lois humaines, et qui varie comme elles, il y a une convenance naturelle et invariable, qui, sans modifier en rien la valeur morale de nos actes, règle cependant nos rapports avec nos semblables, qui est à la vertu ce que la pudeur est à la chasteté, le goût au génie, le tact à la bonté d'âme, Schiller n'aurait énoncé qu'une vérité reconnue. Mais ces deux sortes de convenance, l'une divine, l'autre terrestre, sont cependant liées l'une à l'autre comme l'ombre l'est au corps; qui outrage l'une, outrage l'autre; le poëte est tenu de respecter la convenance, même l'usage, s'il ne veut violer les lois de la décence et de la pudeur; c'est ce que ne vit pas Schiller quand il écrivit certaines scènes d'*Intrigue et amour*, de *Don Carlos*, de *Wallenstein*, scènes étranges, dans lesquelles le mépris de la bienséance est poussé jusqu'au point de fausser les caractères.

Il dédaignait également, mais pour de meilleures raisons, ce genre de mérite qui consiste à compléter l'effet dramatique par l'illusion; du moins, il ne veut pas de cette imitation mesquine dont le mérite revient au décorateur, et qui, d'ailleurs, quelle que soit la pompe

de la mise en scène, restera toujours bien en deçà de la réalité; il n'admet que l'illusion poétique qui va droit à l'âme sans passer par les sens, et, même en l'absence des machines, ravit le spectateur par le charme des vers et de l'imagination. Ce genre d'illusion n'a pas besoin de secours étrangers; elle naît à la voix du poëte, sur l'humble scène de Shakespeare et de Molière aussi bien et mieux qu'au milieu des magnificences de l'opéra. Elle est seule élevée, seule complète, parce qu'elle se crée à elle-même un monde bien autrement riche et brillant que le vain appareil de nos spectacles, et dont aucune dissonnance ne vient déranger l'harmonieux ensemble.

Sur toutes ces questions, qui sont essentielles, Schiller abordait le théâtre avec une indépendance systématique. Sur d'autres points, il se retranche derrière l'autorité de Shakespeare. C'est à son exemple qu'il s'est soustrait à la loi des trois unités. Il ne conserve que l'unité d'action, sûr que l'on ne demandera pas au poëte compte de ce qu'il aura dépassé les vingt-quatre heures ou franchi l'enceinte d'un palais ou d'une ville, si une action fortement liée, si des contrastes habiles, si un intérêt toujours croissant et motivé soutiennent constamment l'attention sans la fatiguer. Ferons-nous un crime à Schiller de ne pas avoir rejeté de fort beaux sujets parce qu'ils ne pouvaient se plier aux exigences toujours contestables de la théorie? Corneille lui-même réclamerait contre cet excès de rigueur: « Il est facile « aux spéculatifs d'être sévères, » disait-il; « mais s'ils « voulaient donner dix ou douze poëmes de cette nature « au public, ils élargiraient peut-être les règles encore « plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par

« l'expérience quelle contrainte apporte leur exactitude, « et combien de belles choses elle bannit de notre « théâtre. » Les Grecs, et après eux nos auteurs dramatiques du dix-septième siècle, ne choisissent guère que des sujets limités, un moment décisif dans la vie d'un homme autour duquel se groupent les caractères et les faits secondaires; la chute d'Œdipe, la vengeance de Médée, le coup d'essai du Cid, le premier crime de Néron; en un mot, quelque grand événement, mais pris au moment d'une crise qui amène la catastrophe. D'ordinaire, l'intérêt principal de ce genre de pièces est concentré sur la peinture des affections du cœur, qui, quoique infinies dans leur diversité, n'exigent pas cependant un théâtre bien étendu. Il n'en est pas tout à fait de même chez les poëtes essentiellement modernes, chez Shakespeare, chez Schiller. Leurs sujets embrassent les intérêts les plus compliqués, politique, religion, amour; ils ont souvent plusieurs héros, ou ils ont besoin, pour dérouler complétement leur pensée, de les suivre pendant une longue période; ce n'est pas en un jour que l'on nous fera connaître une époque, une nation, un grand personnage historique. A tort ou à raison, le drame moderne agrandit les proportions de la tragédie antique: pourquoi lui envier une scène capable de le contenir? Le meurtre de Britannicus, la clémence d'Auguste peuvent se passer dans le palais des Césars; mais la fortune de Rome se joue sur vingt champs de bataille; Racine se contente d'une nuit et d'un appartement: Shakespeare nous promène dans les trois parties du monde. L'unité d'un objet ne dépend point de sa petitesse, mais de la distance à laquelle se place l'observateur; elle est aussi complète pour le voyageur

qui, du haut de l'Etna, embrasse la Sicile entière d'un regard que pour le berger dont la vue ne s'étend pas au delà d'un petit vallon. L'ignorance de la règle des trois unités n'empêche pas Shakespeare de concevoir ses plans avec la plus parfaite unité; car la double action qui les complique d'ordinaire doit être en grande partie imputée au mélange du comique et du sérieux. Plus réservé que son modèle, Schiller ne sort jamais d'une certaine région, dans laquelle se retrouvent toujours mêmes mœurs, même langue, mêmes personnages. Ainsi la scène est élargie, plutôt qu'elle ne change. Malgré ces concessions nécessaires, le théâtre de Schiller, et c'est un point à noter, fournit deux arguments remarquables à l'appui du système classique; le premier, c'est que dans *la Fiancée de Messine*, l'essai le plus complet qu'ait tenté Schiller pour atteindre la perfection tragique, il s'impose la loi des unités comme étant la condition d'une pièce régulière; le second, c'est que, dans la plus touchante de toutes, *Marie Stuart*, les unités sont presque observées. Ce n'est donc pas, comme il le disait injustement, un pédantisme ridicule, c'est un besoin de rigueur et de vraisemblance qui a dicté la sévère loi des unités; si elle n'est pas dans Aristote, elle est dans le théâtre grec; elle y est, au moins grâce à la présence du chœur, qui la suppose toujours. Et lors même qu'on voudrait accorder que nos poëtes ont pris trop à la lettre les préceptes de Boileau, il faut cependant convenir avec Corneille, que la tragédie la plus parfaite serait celle où l'action ne dépasserait ni la durée de la représentation, ni l'enceinte de la scène.

Ce sont là les principaux caractères, mais les caractères extérieurs du théâtre de Schiller. La scène ainsi

préparée et agrandie, tous les obstacles matériels qui auraient pu gêner les mouvements du poëte écartés, l'action s'engage : mais elle a déjà commencé dans l'histoire, qui prête au drame une partie de son puissant intérêt. Néanmoins, elle se déroule avec une lenteur calculée : Schiller veut laisser à ses héros le temps de se faire connaître ; il prépare à loisir et de loin les impressions qu'il en attend. Rien d'inattendu dans le dénouement ; Schiller dédaigne les effets de la surprise ; il y a chez lui peu de coups de théâtre, à moins qu'ils ne se présentent d'eux-mêmes, encore moins de ces brusques retours, de ces changements de volonté qui jettent de l'incertitude sur la conduite d'un personnage. Il sait pourtant la route du cœur ; il sait, quand il le faut, faire jouer les secrets ressorts de la terreur et de la pitié, ces deux pivots de la tragédie grecque. Ne faut-il pas pleurer sur Marie Stuart, sur Wallenstein ? La mort de la première excite une douce et triste compassion, celle du second une sympathie profonde. D'un autre côté, n'éprouve-t-on pas en lisant *la Fiancée* un serrement de cœur, comme le voyageur surpris par l'orage et qui entend gronder la foudre ? Et cependant ces deux sentiments ne règnent pas seuls sur le théâtre de Schiller ; on peut même dire que le pathétique y est assez rare. Il a peu de ces scènes déchirantes, de ces situations qui subjuguent le spectateur et lui enlèvent le sang-froid du juge et la liberté de la critique. Est-ce impuissance à produire ces grands effets ? Est-ce dédain pour un genre d'émotion qu'il trouve indigne de la tragédie ? Son génie mâle et austère ne le portait pas vers les impressions tendres ; plusieurs fois même il semble avoir volontairement fermé les sources du pathétique,

dans des sujets où elles jaillissaient d'elles-mêmes. Qu'y eût-il eu, par exemple, de plus facile que de faire couler les larmes sur la mort de Jeanne d'Arc? Il aime mieux étonner qu'attendrir. De même, la terreur règne dans plusieurs scènes de *Guillaume Tell*. Mais tout le théâtre de Schiller éveille un autre sentiment moins vif que la pitié, moins fort que la terreur, plus élevé que l'un et que l'autre, et c'est par cette raison que Schiller le leur a préféré; c'est celui dont notre Corneille tirait de si grands effets, l'admiration. Mais l'admiration chez Schiller n'est pas, comme chez Corneille, celle qui enlève par un mot sublime, qui frappe par une éloquence vive et serrée, par un dialogue impétueux; c'est un sentiment calme, sorte d'exaltation tranquille, lente à naître, mais soutenue jusqu'à l'enthousiasme, et tout à fait conforme au caractère d'une nation lente à concevoir, lente à s'échauffer, et d'autant plus capable d'impressions durables et fortes.

Ce sentiment, Schiller le produit, en général, en montrant la volonté humaine aux prises avec les obstacles, les difficultés, les passions, et quelquefois le devoir lui-même; sujet bien vieux et cependant toujours nouveau, et bien digne d'un poëte philosophe. Schiller pourrait être le poëte des stoïciens; il a quelques traits de ressemblance avec Sénèque, si ce n'est qu'il met des situations et des mouvements où l'on ne trouve chez ce dernier que des sentences et de froides déclamations. La volonté n'offre pas, il s'en faut de beaucoup, ces innombrables nuances, cette mobilité d'aspects qui est le propre de la passion et l'inépuisable aliment de la tragédie; ou elle renverse les obstacles, ou elle résiste silencieusement, plus tragique cepen-

dant quand elle combat, attaque, succombe ou quand elle triomphe, parce que la lutte suppose nécessairement une action. Aussi les poëtes qui assignent la première place aux mobiles tirés de l'intelligence et de la volonté, comme Corneille et Schiller, sont-ils nécessairement moins variés, moins flexibles, moins pathétiques que ceux qui peignent les faiblesses et les égarements du cœur ; ils touchent moins, mais, en revanche, ils soutiennent constamment l'âme à cette hauteur sublime où la place la conscience de sa force et de sa dignité. Il y a surtout des moments où, assiégée par la passion ou l'intérêt, elle a besoin de se recueillir pour découvrir la vérité que seule elle veut suivre. Telle est la situation du Cid avant de défier le comte, d'Auguste en apprenant la conspiration de Cinna, de Fiesco sur le point d'accomplir un grand sacrifice ou de commettre un grand attentat, de Jeanne d'Arc en quittant son pays, de Guillaume Tell en attendant Gessler. Ces monologues seraient froids ou déplacés chez Euripide ou Racine, chez qui la passion doit toujours décider en dernier ressort: ils sont touchants, ils sont sublimes chez Corneille et Schiller, parce qu'ils mettent à nu, dans des circonstances solennelles, les angoisses de l'âme. C'est une tragédie intérieure qui donne le secret du drame tout entier.

A tous ces traits reconnaissons un génie élevé et sérieux; reconnaissons aussi un grand caractère. Toute la force poétique de Schiller vient de son âme: aussi toutes ses pièces sont-elles profondément marquées d'une empreinte morale. Laissons de côté les productions imparfaites de sa jeunesse: il s'ignorait encore, et l'on aurait mauvaise grâce à juger bien sévèrement les écarts

d'une imagination qu'il réprima bientôt. Mais prenez les œuvres de sa maturité : là vous ne verrez plus trace de l'esprit sceptique ; tous les personnages y sont, si l'on peut dire, positifs ; tous ont une foi, et leurs actes un but ; observation qui a son importance, si l'on se rappelle qu'à côté de Schiller, son ami, son rival méditait depuis plus de vingt ans son Méphistophélès. Triste emploi de la poésie en vérité, que d'ébranler toutes les croyances sans lesquelles elle n'est plus rien, de dessécher le cœur, de restreindre l'imagination à la fantaisie ! Sachons gré à Schiller de n'avoir jamais considéré le doute comme un élément de la poésie, de n'avoir jamais parlé du bien ni du beau avec indifférence, enfin de n'avoir jamais présenté aux hommes que des spectacles propres à éveiller en eux l'ardeur des grandes choses. « Le but de la tragédie », dit-il dans le traité *Du naïf et du sentimental*, « est le plus élevé que « l'homme puisse se proposer : s'affranchir des passions, « et promener autour de soi, ramener sur soi-même un « regard toujours clair, toujours limpide. » C'est en ce sens qu'il voulait que le théâtre devînt une école de mœurs, que la poésie dramatique, sans prêcher directement la vertu, sans attacher la leçon à l'exemple, imprimât aux idées, aux sentiments, et même aux passions une certaine direction générale qui tournât au profit de la vertu ; que le spectateur, témoin d'une action héroïque, d'un noble dévouement, conçût dans son âme un désir de s'élever lui aussi, si l'occasion s'en présentait, jusqu'à ces glorieux modèles. C'est ainsi qu'il voulait agir sur la foule et qu'il agit en effet.

Rien ne fait plus d'honneur à Schiller que cette manière de briguer les suffrages d'un peuple, ni à la na-

tion allemande que de les lui avoir accordés à ce titre. Schiller ambitionnait la gloire, mais il était décidé à ne pas faire le moindre sacrifice à la popularité. « Les « applaudissements du public, » dit-il dans son traité sur l'art tragique, « ne sont un aiguillon que pour la mé- « diocrité; ils effraient et écartent le génie. » Il prétendait que le public vînt à lui pour recevoir ses leçons comme celles d'un maître; il ne voulait pas trembler lui-même devant un tribunal incompétent. Il ne chercha jamais à surprendre la faveur de ses juges par de faciles allusions. Bien plus, il ne traita qu'une fois, dans *Wallenstein*, un sujet national, et encore fut-il déterminé à ce choix par ses études historiques bien plus que par les circonstances politiques; tant il poussait loin la jalouse indépendance de la pensée! Cette gloire qu'il ne cherchait pas vint le trouver. Tandis que l'auteur de *Werther* et de *Gœtz de Berlichingen* était devenu un moment presque impopulaire, le nom de celui de *Don Carlos* et de *Tell* grandissait tous les jours. La nation allemande, qui pressentait des jours d'épreuve et de lutte, tint à honneur de reconnaître ses propres sentiments dans ceux des héros qu'on proposait à son admiration. Elle négligea le poëte brillant et froid du scepticisme, et se passionna pour le chantre enthousiaste de la liberté, de la grandeur morale, du patriotisme; elle prit Schiller pour l'interprète des passions généreuses qui la faisaient frissonner, et quand vint le moment décisif, quand l'Allemagne, dans un entraînement irrésistible, se souleva contre la domination étrangère, c'est aux sons de la marche de *Wallenstein* qu'elle se présenta au combat.

Conclusion.

Il semble au premier aspect que jamais poëte n'ait puisé à des sources plus variées que Schiller. Nous l'avons vu reproduire la notion antique de la fatalité, consulter l'histoire, tantôt jeter ses pièces dans le moule classique, plus souvent s'affranchir de règles trop rigoureuses, enfin demander successivement des modèles à toutes les littératures étrangères, sans renoncer à sa propre originalité; mais nous avons vu aussi tous ces éléments, si disparates, si différents les uns des autres, concourir entre ses mains à l'œuvre qu'il s'était proposée en abordant le théâtre, et qui se dessinait plus nettement à mesure qu'il en étudiait la constitution. Il voulait trouver une nouvelle forme poétique, qui répondît aux idées, aux principes, au caractère des peuples modernes, où se retrouvât le monde réel tout entier, mais agrandi, mais épuré, en un mot, idéalisé; montrer, par une application éclatante, que la poésie, la philosophie et la science se tiennent étroitement, et que le beau n'est que le vêtement du bon et la splendeur du vrai. Aussi, plein de mépris pour cet art grossier qui n'ose pas choisir parmi les productions de la nature les seuls objets dignes de ses pinceaux, qui se fait une loi de la suivre servilement jusque dans ses plus capricieux écarts, et qui, par conséquent, bannit de la poésie l'invention, c'est-à-dire la faculté poétique par excellence, il prétendait faire sortir la vie, la vie dramatique, de la réflexion et de la théorie fécondées par l'observation; moins hardi peut-être en cela et moins original qu'il ne s'en flattait; car quel est le poëte qui ne désire pas à la fois peindre avec vérité, laisser dans les esprits une

impression morale, et plaire au goût par la réunion de tous les traits essentiels à la beauté? N'est-ce pas là précisément le triomphe de la poésie? Seulement il est rare que les poëtes voient dans leurs œuvres des questions de théorie à traiter, à résoudre; tandis que Schiller avait l'intention formelle de ramener l'art dramatique à un certain nombre de règles dont ses pièces devaient être l'application et la justification. Il n'imite ni Corneille, qui, dans ses *Discours*, ne donne guère qu'un commentaire raisonné de ses propres œuvres, ni même Aristote, qui resserre en quelques lois générales, tirées de l'expérience autant que de la théorie, l'histoire du théâtre grec; il suit plutôt Kant, qui déduit de la plus haute métaphysique les principes *à priori* de la science du beau, et il y subordonne l'inspiration poétique. La plupart des poëtes ne s'égarent que pour s'être livrés aveuglément à leur imagination : chez Schiller, l'imagination ne s'égare que quand la raison la trompe.

Cette méthode, comme l'expérience de beaucoup d'autres l'a prouvé, loin d'assurer le succès, entrave souvent le génie, dont les libres allures ne souffrent guère de pareilles entraves. Les chefs-d'œuvre viennent en tous les genres avant les règles, et un instinct droit et prompt se trompe moins que le raisonnement, qu'il précède. Les moindres productions de Schiller sont le développement d'un principe, la démonstration d'une vérité, on pourrait presque dire d'un théorème poétique; disposition qui donne certainement à son théâtre une haute portée philosophique et une grande valeur morale : nous avons apprécié l'une et l'autre; mais la philosophie, qui combat les passions, combat le principe même de l'émotion et du pathétique, et plus elle

est élevée et pure, moins d'ordinaire elle est dramatique. Nous avons vu cette philosophie, pendant la première partie de la carrière de Schiller, étouffer presque tout autre intérêt, et substituer à la nature et à la vérité l'imagination et l'arbitraire. Nous l'avons vue, dans la seconde période, déterminer le choix des sujets, tantôt se faire sentir par des allusions directes, tantôt se cacher sous d'ingénieuses allégories, plus discrète enfin, mais toujours présente, personnifier sous des noms historiques des systèmes, des espérances, des rêves, et n'animer des personnages dramatiques que pour en faire les prête-noms du poëte. Ces disparates prouvent que les caractères, quoique habilement composés, n'ont pas été fondus d'un seul jet. Les personnages de Schiller, au lieu de se mouvoir à l'aise avec toutes leurs passions et leurs qualités, au lieu de déployer leur force ou leur faiblesse, d'être franchement vertueux ou criminels, de se montrer enfin tels que la nature les a jetés sur la vaste scène du monde, sont obligés de se proportionner à la théorie que le poëte les a chargés de représenter. Que de traits originaux, que de beautés frappantes, que de peintures véritablement caractéristiques cette préoccupation constante n'a-t-elle pas dû coûter à l'auteur! Ne semble-t-il pas même qu'il ait dû sacrifier ce qui aurait fait oublier le type pour le personnage, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus particulier, de plus personnel, de plus caractéristique, ce que Shakespeare se serait bien gardé d'omettre? Et dès lors n'est-on pas fondé à dire que le premier effet de l'introduction de la philosophie dans les drames de Schiller, c'est d'altérer souvent la vérité des caractères?

Le second est d'interdire au poëte de beaux et riches

sujets, par exemple tous ceux qui ne roulent que sur la passion ou qui ne renferment que le développement d'un caractère. Schiller n'aurait pu traiter ni *Phèdre* ni *Othello*, parce que ni la mort d'Hippolyte, ni celle de Desdémona ne sont des événements historiques, comme celle de Wallenstein ou de Marie Stuart, et que les fureurs de Phèdre ni la jalousie d'Othello n'influent en rien sur les destinées du monde. C'est que Schiller ne faisait pas, comme Racine, comme Shakespeare, son objet unique de l'étude et de la peinture du cœur humain. Il croyait créer un nouveau genre d'intérêt tragique en subordonnant toutes les passions, tous les sentiments à une idée, la plus générale, la plus élevée, mais aussi la plus insaisissable qu'on puisse trouver, celle de l'humanité. Erreur capitale, qui eût répandu la froideur sur tout son théâtre, si elle n'eût été rachetée d'ailleurs. Car l'humanité n'est pas un personnage dramatique, et l'intérêt purement intellectuel que l'on prend à des théories est tout différent de l'émotion, de la terreur, de la pitié, de la sympathie, de l'horreur, des impressions profondes et diverses qu'excite la vue de Phèdre coupable et repentante, d'Oreste parricide malgré lui, du roi Lear abandonné de ses enfants, de Chimène partagée entre son devoir et son amour. Qu'arrive-t-il de là? Que les personnages de Schiller n'intéressent presque jamais qu'en dépit du sens allégorique que l'auteur leur a donné. Certes, parmi ceux qui applaudirent pour la première fois aux pièces de Schiller, il y en eut peu qui pénétrèrent, qui comprirent la pensée intime de l'auteur; le plus grand nombre, c'est-à-dire ceux qui ne jugent que d'après leurs sentiments et leur cœur, c'est-à-dire enfin

les véritables juges du théâtre, ne pleurèrent à *Marie Stuart*, ne frémirent à *Wallenstein*, que parce que Wallenstein, Marie Stuart et les autres héros avaient en eux de quoi toucher en dehors de toute philosophie.

Cependant cette philosophie y tient tant de place qu'il fallait bien qu'elle fût comprise au moins en gros de la foule.

Qu'on se rappelle ces années de vague inquiétude, d'attente pénible et ardente, qui, dans toute l'Europe, précédèrent les orages qui se préparaient en France: la révolution était faite dans les idées avant de passer dans les institutions. L'Allemagne, émue des grandes et terribles scènes dont le monde était témoin, en ressentit un long ébranlement, et, si des causes diverses l'empêchèrent de suivre immédiatement l'exemple de la France, il se fit, du moins, dans tous les esprits de profonds changements. Schiller eut le bonheur de comprendre les besoins de son époque, de les rendre avec énergie, vérité, enthousiasme. Les peuples de l'Occident se réveillaient d'un long sommeil avec un sentiment tout nouveau, celui de leurs droits et la conscience de la dignité humaine: Schiller peignit l'homme libre; il célébra l'humanité, ses luttes passées, ses triomphes futurs. Par là, sans compromettre la dignité de l'art, sans le rabaisser à n'être plus que l'organe de la politique ou l'écho de la science, il resta cependant d'accord avec un siècle que la politique et la science allaient transformer. Il est moderne par ses idées, par la méthode rationnelle transportée dans le règne de l'imagination; il l'est encore par l'agitation même de sa pensée, par l'inquiétude d'un esprit toujours mécontent de lui-même et toujours en progrès, image frappante

de la société moderne, de ses incertitudes, de ses disparates et de sa puissance. Ce sentiment profond et juste de l'état moral de son temps est surtout ce qui vivifie les œuvres de Schiller, et ce qui fait de lui-même un poëte, un poëte tragique, à une époque où il semblait qu'il n'y eût plus de tragédie possible. Il avait à choisir entre deux formes déjà anciennes : la tragédie classique et le drame de Shakespeare. Or, la tragédie classique, déjà dénaturée par Voltaire, affaiblie par ses successeurs, sans rapport avec ce qui existait alors et surtout avec l'état des esprits, n'eût pas été comprise. Le drame de Shakespeare a un côté matériel qui frappe vivement les sens; mais il était à craindre qu'il ne fît trop d'impression. « La tragédie court les rues, » disait Ducis; raison de plus pour l'ennoblir, et c'est ce que fit Schiller. En rapprochant ses peintures de la vie réelle, il y mêla toujours de hautes et graves leçons, cachées sous une action d'un intérêt puissant ou données au nom des faits eux-mêmes. De là cette troisième forme tragique, intermédiaire entre les deux systèmes qu'il avait vus lui-même se disputer la scène allemande, plus rapprochée cependant de Shakespeare que de Racine, mais belle encore et assurément originale; originale, par l'emploi discret et habile de l'histoire; belle, parce que le poëte a su réserver les droits imprescriptibles de l'imagination et de l'art.

Vu et lu,
à Paris, en Sorbonne, le 3 juillet, 1855,
par le doyen de la Faculté des lettres à Paris,
J. Vict. LECLERC.

Permis d'imprimer,
Le vice-recteur, CAYX.